Revista—ARTA

arte vizuale / visual arts #44-45 / 2020

CURATORIATUL ASTĂZI
CURATING TODAY

ARTĂ ÎN VREMEA PANDEMIEI
ART IN PANDEMIC TIMES

SUMAR / CONTENT

4 **EDITORIAL**
MAGDA CÂRNECI

DOSAR / *DOSSIER*

8 CURATORIATUL ASTĂZI – INSTRUMENTE, METODE, PERSPECTIVE
CURATING TODAY – INSTRUMENTS, METHODS, PERSPECTIVES
RUXANDRA DEMETRESCU & DIANA MARINCU

14 EXPOZIȚIILE CA FORME CURATORIALE READYMADE DE EVADARE
EXHIBITIONS AS CURATORIAL READYMADE FORMS OF ESCAPE
PAUL O'NEILL

24 1/2 DECALOG
1/2 DECALOGUE
LIVIANA DAN

26 REVIZITÂND FESTIVALUL SAU BIENALA ENTUZIAȘTILOR
REVISITING THE FESTIVAL OR THE BIENNALE OF THE LIVELY
PATRICK FLORES

32 THERESA
CU SAU FĂRĂ AUDIENȚĂ? ... COMENTARII
THERESA. WITH OR WITHOUT AN AUDIENCE? ... COMMENTS
ANCA MIHULEȚ

39 SUPRAVIEȚUIND NOMADISMULUI ARTISTIC
SURVIVING ART NOMADISM
IRIS ORDEAN

44 RELAȚII DE PUTERE ÎNTRE CURATORUL VESTIC ȘI ARTISTUL ESTIC
POWER RELATIONS BETWEEN THE WESTERN CURATOR AND THE EASTERN ARTIST
ILEANA PINTILIE

49 ÎNTREBĂRI LA IEȘIREA DIN CARANTINĂ
QUESTIONS COMING OUT OF LOCKDOWN
FLAVIU ROGOJAN

54 ȘI TE POȚI TREZI TRĂIND ÎN VREMURILE POST-ARTISTICE
AND YOU MAY FIND YOURSELF LIVING IN THE POST-ARTISTIC TIMES
SEBASTIAN CICHOCKI

63 ARTA CA NECESITATE, RECUPERARE, DROG ȘI VECINĂTATE
ART AS A NECESSITY, A RECOVERY, A DRUG, AND A NEIGHBOURHOOD
ÖVÜL Ö. DURMUSOGLU & JOANNA WARSZA

69 UNDE NU A MAI AJUNS NIMENI
WHERE NO ONE HAS GONE BEFORE
ADRIAN NOTZ

77 CÂTEVA COMPARAȚII CE HĂRĂZESC CURATORIATULUI NEÎNDEMÂNATIC UN VIITOR CA SPORT DE NIȘĂ
A FEW COMPARISONS THAT PREDICT THE ESTABLISHMENT OF CLUMSY CURATING AS A NICHE SPORT
DRAGOȘ OLEA

ARTIȘTI ÎN VREMEA PANDEMIEI
ARTISTS IN PANDEMIC TIMES

86 SILVIA AMANCEI & BOGDAN ARMANU

88 SÁNDOR BARTHA

90 LILIANA BASARAB

94 ANCA BENERA & ARNOLD ESTEFÁN
LUMEA DE DUPĂ NOI
THE WORLD AFTER US

96 RĂZVAN BOAR. DEMOFLASH II

100 ALEX BODEA

104 RĂZVAN BOTIȘ

106 ROBERTA CURCĂ
MOBILITATE ȘI ARTĂ ÎN PANDEMIE
MOBILITY AND ART DURING THE PANDEMIC

108 LUCIAN INDREI

112 LERA KELEMEN
ANTROPOGENUL ESTE ABSENT, DAR PREZENT CA URMĂ
THE ANTHROPIC IS ABSENT, BUT LIVES THROUGH ITS TRACE

114 AURORA KIRÁLY

118 CIPRIAN MUREȘAN

122 LEA RASOVSZKY
I AM FLUENT IN ISOLATION

126 IOANA STANCA

128 MIKI VELCIOV. INTERVENȚII ÎN NATURĂ
MIKI VELCIOV'S INTERVENTIONS IN NATURE
MARIA OROSAN-TELEA

PROIECTE DIN ROMÂNIA ÎN VREMEA PANDEMIEI
PROJECTS IN ROMANIA IN PANDEMIC TIMES

134 ARTIȘTI ÎMPREUNĂ
ARTISTS TOGETHER
CENTRUL CULTURAL CLUJEAN

136 LOGOUT 2.0 //
PROIECȚII VIDEO LA FEREASTRĂ
VIDEO PROJECTIONS FROM THE WINDOW
DUMITRU GURJII

139 „VREAU SĂ MERG ACOLO UNDE A MERS FIECARE ARTIST, DAR UNDE PUȚINI S-AU DERANJAT SĂ MAI RĂMÂNĂ."
"I WANT TO GO WHERE EACH ARTIST WENT, BUT WHERE FEW BOTHERED TO STAY."
INDECIS TIMIȘOARA

142 PANDEMIC ART
PLATFORMA TEHNOARTE TIMIȘOARA

146 ARTISTS ROOMS
REZIDENȚA BRD SCENA9

150 JURNAL DE VIRUS
VIRUS DIARY
WHITE CUIB CLUJ

153 CAMPART
FUNDAȚIA ART ENCOUNTERS

PROIECTE INTERNAȚIONALE ÎN VREMEA PANDEMIEI
INTERNATIONAL PROJECTS IN PANDEMIC TIMES

162 ART AT A TIME LIKE THIS INC.
O NOUĂ FORMĂ DE INSTITUȚIE DE ARTĂ
A NEW BREED OF ART INSTITUTION

166 DE LA FEREASTRA MEA / DE LA FEREASTRA TA
FROM MY WINDOW / FROM YOUR WINDOW
E-FLUX & THE INTERNATIONAL SHORT FILM FESTIVAL OBERHAUSEN

168 JULIA STOSCHEK PREZINTĂ COLECȚIA SA DE ARTĂ MEDIA ONLINE
JULIA STOSCHEK PRESENTS HER MEDIA ART COLLECTION ONLINE

170 ARTIȘTI ÎN CARANTINĂ
ARTISTS IN QUARANTINE
THE MUSEUM CONFEDERATION L'INTERNATIONALE

173 RED ZENITH COLLECTIVE

174 ENTER - ONASSIS FOUNDATION

178 ASAD RAZA DESPRE INTIMITATEA LUCRULUI MANUAL, ÉDOUARD GLISSANT ȘI GĂTITUL ACASĂ.
INTERVIU DE SHANE ANDERSON
ASAD RAZA ON DIY INTIMACY, ÉDOUARD GLISSANT AND HOME COOKING.
AN INTERVIEW BY SHANE ANDERSON,

RECENZIE DE CARTE
BOOK REVIEW

186 FRAGMENTE DIN ISTORIA EXPOZIȚIILOR DE ARTĂ ALTERNATIVĂ
FRAGMENTS FROM THE HISTORY OF ALTERNATIVE ART EXHIBITIONS
GABRIELA ROBECI

188 ELIBERAREA IMAGINII – SCHIMBAREA PARADIGMELOR TEORETICE
THE LIBERATION OF THE IMAGE – A CHANGE OF THEORETICAL PARADIGMS
DARIA GHIU

190 CÂND SITUAȚIA SE AGRAVEAZĂ, TREBUIE PUS PICIORUL ÎN PRAG
WHEN THE GOING GETS TOUGH, THE TOUGH GET GOING
MĂDĂLINA BRAȘOVEANU

IN MEMORIAM

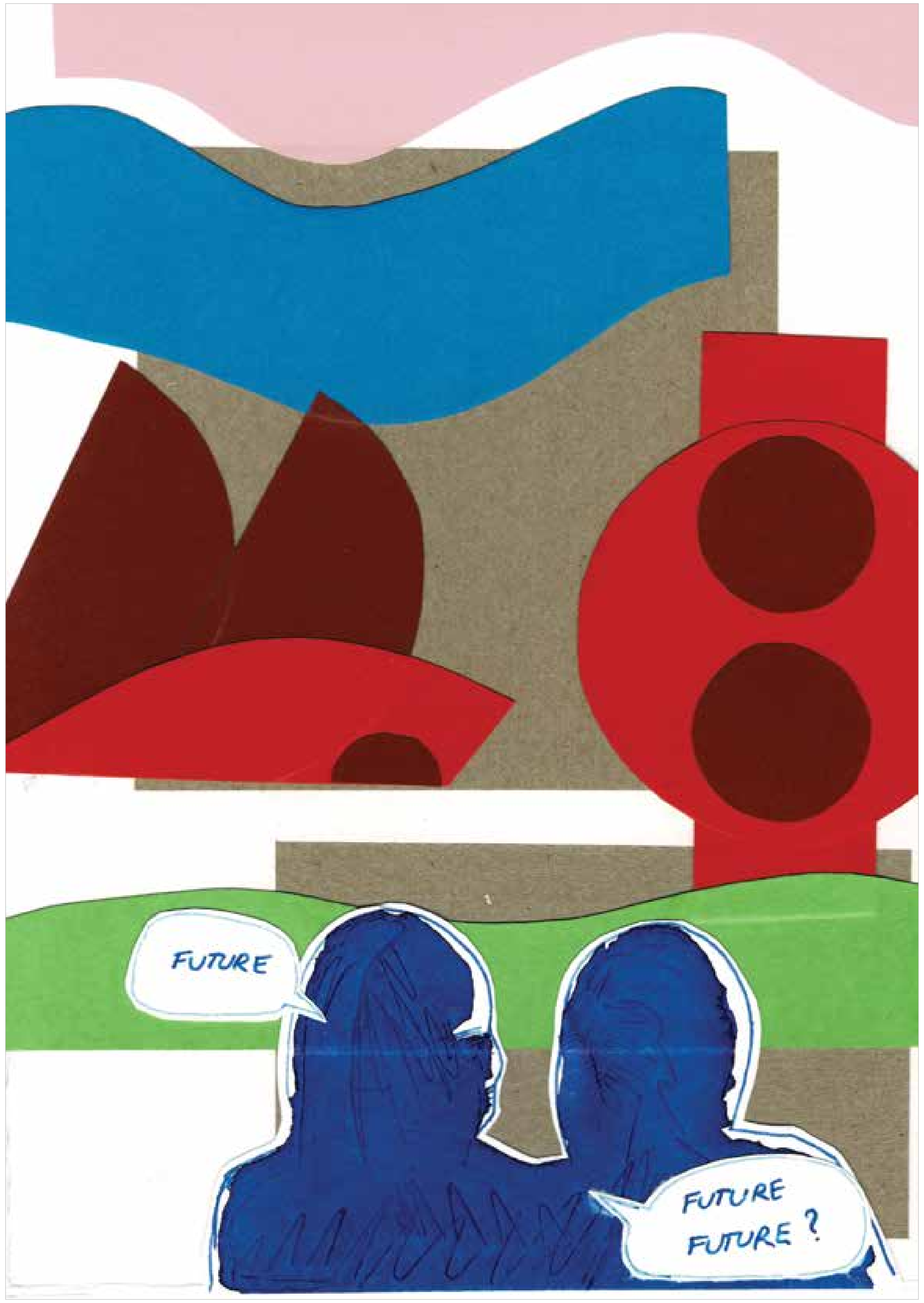
192 CUM SĂ-MI IAU RĂMAS BUN DE LA IONUȚ. CINCISPREZECE GESTURI DE REMEMORARE ÎN ONOAREA LUI MIRCEA NICOLAE / IONUȚ CIOANĂ
HOW TO SAY FAREWELL TO IONUȚ. FIFTEEN ACTS IN REMEMBRANCE OF MIRCEA NICOLAE / IONUȚ CIOANĂ
VEDA POPOVICI

198 **FRAGMENTE DIN REVISTA—ARTA ONLINE**
EXCERPTS FROM REVISTA—ARTA ONLINE

204 **NEWSLETTER MNAC**

210 **INFO ART**

220 **COLABORATORI**
CONTRIBUTORS



Viitor Viitor Viitor, colaj pe hârtie, cerneală pe hârtie, 2020. Prin amabilitatea artiștilor și galeria Ivan.
Future Future Future, collage on paper, ink on paper, 2020. Courtesy of the artists & Ivan gallery.

CURATOR, CURATORIAT
CURATOR, CURATING

Iată un număr al Revistei ARTA al cărui dosar e centrat pe tema curatoriatului în artele vizuale contemporane. Redacția avea de multă vreme în vedere o trecere în revistă a acestei noi ocupații, apărute cu vreo 20-30 de ani în urmă și care a devenit crucială pentru lumea artistică de azi. Cele două coordonatoare ale dosarului, istoricul de artă și profesorul Ruxandra Demetrescu și curatorul și criticul de artă Diana Marincu, au invitat o serie de teoreticieni și critici, români și internaționali, să discute despre aspectele contradictorii și provocatoare ale curatorului, curatorialului, curatoriatului în metabolismul scenei artistice actuale. Paul O Neill, Patrick Flores, Adrian Notz, Övül Ö. Durmusoglu și Joanna Warsza, ori Sebastian Cichocki dintre străini, dar și Liviana Dan, Ileana Pintilie, Apparatus 22, Anca-Verona Mihuleț, Flaviu Rogojan, Iris Ordean dintre români, discută despre rolul curatorului azi, ca un creator de eveniment vizual și cultural, ca un catalizator și mediator al proceselor expoziționale și instituționale legate de producerea și difuzarea artei în plan local și global, ca un vector de putere simbolică, ideologică și chiar financiară în realitatea capitalistă și postcapitalistă din prezent.

Având în vederea situația excepțională creată de pandemia de corona virus în România și în lume, care a redus drastic numărul evenimentelor și posibilitatea artiștilor de a circula și de a expune, conținutul revistei a fost adaptat din mers și s-a renunțat la rubricile tradiționale pentru a invita artiști români și din străinătate să ne arate modul în care au reacționat la această conjunctură fără precedent. Astfel, trei capitole din revistă au fost dedicate producției de artă în timpul acestei carantine prelungite, provocare la care au răspuns 17 artiști din generațiile medie și tânără. În plus, 7 spații de artă din București și din țară ne arată proiectele internaționale pe care le-au inițiat în mod special pentru această situație de urgență. Aceste pagini vă vor convinge despre creativitatea excepțională a plasticienilor în vremuri de restriște.

Îngrijit de cele două coordonatoare menționate la început, acest număr dedicat curatoriatului și pandemiei constituie o premieră care merită continuată.

Magda Cârneci
redactor-șef

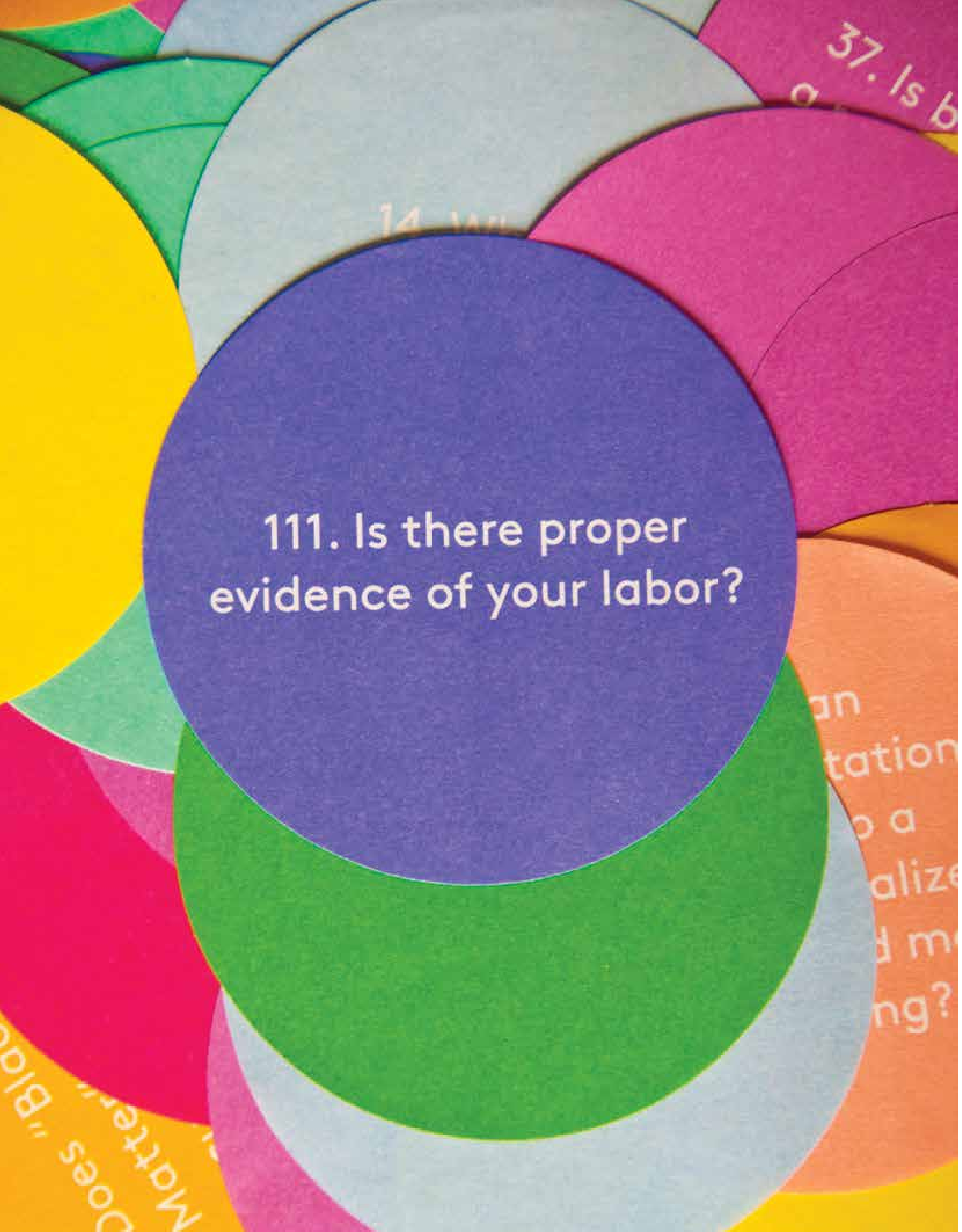
The present issue of ARTA Magazine has a dossier focusing on curating in contemporary visual art. ARTA's staff has long wanted to tackle this new occupation, which came into being around 20-30 years ago and has since become crucial for the contemporary art world. The dossier's two editors, art historian and professor Ruxandra Demetrescu and curator and art critic Diana Marincu, invited a series of theorists and curators, based in Romania and abroad, to discuss the contradictory and contentious aspects of the curator, the curatorial, and curating within the contemporary visual art scene. Paul O Neill, Patrick Flores, Adrian Notz, Övül Ö. Durmusoglu and Joanna Warsza, or Sebastian Cichocki, among the international names, together with Liviana Dan, Ileana Pintilie, Apparatus 22, Anca-Verona Mihuleț, Flaviu Rogojan, and Iris Ordean, among the Romanians, discuss the role of the curator as creator of visual and cultural events, catalyst and mediator of exhibitional and institutional procedures around the production and distribution of art on a local and global scale, as vector of symbolic, ideological, and even financial power within today's capitalist and postcapitalist reality.

Given the unprecedented situation created by the coronavirus pandemic in Romania and abroad, which has drastically curtailed the number of events and the possibilities for artists to travel and exhibit, the magazine's content was gradually adapted. We changed our traditional sections and invited artists from Romania and abroad to show us the ways they dealt with this singular conjecture. Three chapters of the magazine were dedicated to artistic production during this extended state of quarantine, a challenge to which 17 artists from the middle and young generations responded. Additionally, 7 art spaces from Bucharest and the rest of the country showed us the international projects they developed especially for this emergency situation. The following pages will convince you of the extraordinary creativity of artists during times of crisis.

Coordinated by the two aforementioned editors, this issue, focused on curating and the pandemic, represents a first that warrants a sequel.

Magda Cârneci
editor-in-chief

Translated by Rareș Grozea



CURATORIATUL ASTĂZI – INSTRUMENTE, METODE, PERSPECTIVE
CURATING TODAY – INSTRUMENTS, METHODS, PERSPECTIVES

Dosar tematic coordonat de: / Thematic dossier coordinated by:

Ruxandra Demetrescu & Diana Marincu

Apparatus 22, *Positive Tension (curating kit)*, o lucrare alcătuită din întrebări formulate de Apparatus 22, cu contribuții suplimentare de la Geir Haraldseth, Levi Easterbrooks, Matt Hanson & Ludovica Parenti, Alen Ksoll, Tereza Jindrová și KILOBASE BUCHAREST

Apparatus 22, *Positive Tension (curating kit)*, a work featuring questions by Apparatus 22 with extra contributions from Geir Haraldseth, Levi Easterbrooks, Matt Hanson & Ludovica Parenti, Alen Ksoll, Tereza Jindrová and KILOBASE BUCHAREST

CURATORIATUL ASTĂZI – INSTRUMENTE, METODE, PERSPECTIVE

CURATING TODAY – INSTRUMENTS, METHODS, PERSPECTIVES

Text: Ruxandra Demetrescu & Diana Marincu

Discuția de față stă drept argument pentru temele asupra cărora ne-am oprit în acest dosar și pentru alegerile autorilor pe care i-am invitat – cărora le suntem extrem de recunoscătoare datorită textelor pe care le-au propus și produs.
Devine limpede încă din sumarul dosarului tematic faptul că interesul nostru s-a îndreptat spre acele atitudini, gesturi și alegeri profesionale care remodelează gama de instrumente ale curatoriatului contemporan și că diversitatea punctelor de vedere prezentate constituie o constelație teoretică care poate fi exponențial dezvoltată urmărind fiecare pistă trasată de autori, de la „expoziția ca formă de evadare" (Paul O'Neill) sau expoziția ca ritual care poate schimba paradigme de gândire (Liviana Dan), la mecanismele și capacitățile unei bienale de a crea un climat artistic optimist, critic, alert și transformator (Patrick Flores) sau ale spațiilor-memorie, construite de curatorul-performer, de a se situa în continuitatea realității și istoriei (Anca Mihuleț); alte direcții se referă la consecințele nomadismului lumii artei actuale, cu toate paradoxurile sale (Iris Ordean) sau la tensiunile dintre artistul estic și curatorul vestic (Ileana Pintilie), în timp ce altele investighează consecințele pandemiei și solidaritatea socială (Flaviu Rogojan) și metodele de coagulare a unei comunități non-digitale în izolare (Övül Ö. Durmusoglu și Joanna Warsza), dar și practicile post-artistice în măsură să chestioneze „validarea" instituțională a artei contemporane (Sebastian Cichocki); constelația cuprinde, de asemenea, călătoria vizionară în planuri diferite ale existenței, ghidați de o conștiință reflexivă asupra universului (Adrian Notz) și propunerea unui *curator neîndemânatic* de a rămâne deschis posibilității de a *strica* ceva și de a *repara*, pentru a produce ceva radical (Dragoș Olea).
Conștiente de decupajul selectiv cu care am operat, suntem totuși încrezătoare că ideile vehiculate aici răspund simultan nevoii de a înregistra „la cald" pozițiile intelectuale ale unor curatori preocupați de schimbările impuse de pandemie și contextul actual general, și, în egală măsură, necesității de a sonda istoria poate mai mult ca oricând pentru a reflecta asupra eticii profesionale, a responsabilității curatorului și a structurilor pe care sistemul artistic s-a construit de-a lungul timpului.

Diana Marincu: Din primele clipe ale dialogului nostru a fost limpede că orice reflecție asupra schimbărilor din domeniul curatoriatului și fiecare încercare de a cartografia acest teritoriu vast pornesc, inevitabil, de la atingerile sale cu alte profesii, de la tensiunile instituționale care au hrănit noi abordări și de la „turnurile" și reevaluările constante prin care a trecut. Așadar, când Paul O'Neill scrie în textul devenit canonic despre „cotitura curatorială" [*the curatorial turn*], pune pe seama gestului curatorial ruptura față de felul în care a fost înțeleasă și practicată critica de artă în descendența modernismului.

The current discussion stands as an argument for our selection of topics for this dossier and our choice of contributing authors, to whom we are very grateful for the texts they proposed and wrote.
It is clear from the table of contents that our interest for this dossier was directed towards those attitudes, gestures, and professional choices that are currently reshaping the tools of contemporary curating, and that the diverse perspectives we showcase make up a theoretical constellation that may be exponentially developed by pursuing each theoretical strand, from the exhibition as a form of escape (Paul O'Neill), or the exhibition as a ritual shifting paradigms of thought (Liviana Dan), to a biennial's mechanisms and capacities to create an lively, critical, vigilant, and transformative artistic climate (Patrick Flores) or those of memory-spaces constructed by a performer-curator to situate themselves in the continuation of reality and history (Anca Mihuleț); some other strands pertain to the consequences of the contemporary art world's nomadism, with all its paradoxes (Iris Ordean) or to the tensions between the eastern artist and the western curator (Ileana Pintilie), while yet others investigate the pandemic's consequences and social solidarity (Flaviu Rogojan), the building of a non-digital community in isolation (Övül Ö. Durmusoglu and Joanna Warsza), but also the kind of post-artistic practices able to question the institutional "validation" of contemporary art (Sebastian Cichocki); this constellation also comprises a visionary journey into different planes of existence, guided by an awareness of our consciousness towards the universe (Adrian Notz) and a *clumsy curator*'s suggestion of staying open to the possibilities of *breaking* and *repairing* something in order to produce something radical (Dragoș Olea).
Aware of the necessary process of selection we had to undertake, we are, however, confident that the ideas proposed here answer both to the need of recording the latest intellectual positions of curators preoccupied with the changes brought about by the pandemic and the general context, and, equally, to the urgent need of inquiring into history to help us reflect on professional ethics, the curator's responsibility, and the structures that the art system has established in time.

Diana Marincu: From the first moments of our dialogue, it was clear that any reflection on the changes happening in the field of curating, and any attempt to map out this vast territory, must start from its connections to other professions, from the institutional tensions that have fostered fresh approaches, and from the various "turns" and reevaluations which it has undergone. So, when Paul O'Neill writes, in his already canonical text, about the curatorial turn, he ascribes the rupture from the way art critique was understood and practiced from the dawn of modernism to the curatorial act itself. This point in time coincides

Momentul coincide cu cel în care spațiul expozițional a căpătat o valorizare critică în sine, spre deosebire de analiza concentrată asupra operelor de artă ca obiecte autonome.
În textul prezentat aici, Paul O'Neill încearcă un exercițiu intelectual-curatorial-performativ și introduce noțiunea de evadare ca transformare, eliberare, deplasare.
Curatorialul [*the curatorial*] este alt element important cu care O'Neill jonglează în text, pornind de la definițiile existente și completându-l cu o capacitate dinamică, a devenirii în raport strâns cu cercetarea.

Ruxandra Demetrescu: Cred că a discuta azi despre curatoriat – și despre termenii conecși (curatorial, curator, a curatoria) – presupune inevitabil o dimensiune retrospectivă. Istoria „disciplinei" curatoriale, de la Harald Szeemann la Okwui Enwezor, dezvăluie o realitate irefutabilă: curatorul a devenit un personaj hegemonic pe scena artei contemporane, iar curatoriatul o ocupație/instanță decisivă a lumilor artelor. O dovadă a supremației curatorialului e că teoreticianul devine (și) curator, făcând pasul de la masa de scris la spațiul expoziției. Un exemplu convingător este Georges Didi-Huberman, pe care îl numesc „curatorul warburgian". Pe de altă parte, întrevăd două „capete" ale curatoriatului: demersul tematic/conceptual transpus într-un parcurs vizual și cel centrat pe biografia artistică (a unui singur artist/autor). În primul caz, curatorul este un autor pentru care imaginile sunt substanța discursului; în cel de-al doilea, mi se pare că e vorba de un dialog între *Ausstellungskünstler* și *Ausstellungsmacher*; cred că acest dialog e întotdeauna dezechilibrat, balanța înclinându-se când de o parte, când de cealaltă; doar o situație ideală ar presupune un perfect echilibru.

D.M.: „Curatorul warburgian" este preocupat eminamente de imagine. Dacă ar fi să explorăm imaginea-fantomă așa cum a fost ea utilizată și reevaluată atât de teoreticianul Didi-Huberman, cât și de curatorul Didi-Huberman, vedem că toate completările și distorsionările pe care le aducem imaginii mult după ce ea a dispărut din câmpul nostru vizual ne permite să „citim" imaginile prin prisma „vieții lor de pe urmă" [*afterimages*]. Aceasta a fost și una dintre preocupările regizorului și artistului Harun Farocki, de creația căruia m-am apropiat foarte mult în ultimul an, numit de regretatul teoretician al filmului Thomas Elsaesser un „exeget-exorcist" al „imaginilor de pe urmă". Această calitate a lui Harun Farocki de a urmări simultan trei stadii de analiză – detectarea, documentarea și reconstrucția – a reușit să scoată la iveală într-un mod remarcabil codurile de organizare a culturii vizuale în raport cu relațiile de putere pe care le mobilizează și cu efectele produse în timp. Unul dintre textele la care ne putem întoarce atunci când analizăm lizibilitatea imaginii și sursa vizuală care desiră ulterior imaginația este *Images malgré tout* de Georges Didi-Huberman, textul aproape manifest pentru o integrare a imaginii în studiul istoriei.

R.D.: De la *Atlas* (*Atlas: How to Carry the World on One's Back*, 2011, Muzeul Reina Sofia), la *Răscoale* (*Soulèvements / Uprisings*, Jeu de Paume, 2016), toate experiențele curatoriale realizate de Georges Didi-Huberman sunt, după propria mărturie, un omagiu adus antropologiei imaginilor inițiată de Aby Warburg. Demersul său a fost întotdeauna condus de intuiția fundamentală despre imagine ca act și proces, nu ca simplu obiect. Curatorialul devine curatoriat prin practica montajului, așa cum s-a întâmplat în expoziția *Noile istorii cu fantome* (*Nouvelles histoires des fantômes*, Palais de Tokyo, 2015), în care fotografiile lui Arno Gisinger (expuse pe pereți)

with the one in which the exhibition space gained critical value in itself, contrasting with the older analyses focused on artworks as autonomous objects.
In his text for this issue, Paul O'Neill undertakes an intellectual-curatorial-performative exercise, introducing the notion of escape as transformation, liberation, and displacement.
The curatorial is another important element that O'Neill plays with in his text, starting from existing definitions and then enriching it with a dynamic capacity of becoming, in close tandem with research.

Ruxandra Demetrescu: I believe that to talk nowadays about curating – and its adjacent terms, curatorial, curator, curatorship – inevitably requires a retrospective outlook. The history of curating as a "discipline," from Harald Szeemann to Okwui Enwezor, reveals an irrefutable reality: the curator has become a hegemonic figure on the contemporary art scene, and curating has become a decisive occupation / institution in the art world. One argument for the curatorial's supremacy is the fact that the theorist can become a curator as well, switching from the writing desk to the exhibition space.
A convincing example is Georges Didi-Huberman, whom I refer to as a "Warburgian curator." On the other hand, I can see two "ends" of curating: the thematic/conceptual process transposed into a visual set-up, and the one focused on biography (that of a single artist/author). In the first case, the curator is an author for whom images represent the substance of discourse; in the second, it seems to me, we see a dialogue between *Ausstellungskünstler* [exhibition artist] and *Ausstellungsmacher* [exhibition maker]; I believe that this dialogue is always asymmetrical, the balance shifting from one side to the other; only an ideal situation can aspire to perfect balance.

D.M.: "The Warburgian curator" is essentially obsessed with the image. If we were to explore the phantom image used and re-used by both Didi-Huberman the theoretician, and Didi-Huberman the curator, we would see that the ways in which we complement and distort the image long after it has faded from our visual field allows us to "read" the images through the lens of their *afterimages*. This was one of the main preoccupations of filmmaker and artist Harun Farocki, whose work I got very close to this last year and whom the late film theorist Thomas Elsaesser called an "exegete-exorcist" of afterimages. Farocki's ability to simultaneously follow three stages of analysis – detection, documentation, and reconstruction – has remarkably laid bare the codes that organize visual culture in relation to the power relations it mobilizes and with its effects in time. One of the texts we can return to when analyzing the intelligibility of the image and the visual source that unravels the imagination is Georges Didi-Huberman's *Images malgré tout*, almost a manifesto for integrating the image into the study of history.

R.D.: From *Atlas: How to Carry the World on One's Back* (2011, Reina Sofia Museum) to *Soulèvements / Uprisings* (Jeu de Paume, 2016), all of the experiences curated by Georges Didi-Huberman are, as he himself states, an homage to the anthropology of images initiated by Aby Warburg. His work has always been guided by a fundamental intuition of images as acts and processes, not as mere objects. The curatorial becomes curating through the technique of montage, as in the exhibition *Nouvelles histoires des phantomes* (Palais de Tokyo, 2015), in which Arno Gisinger's photos (exhibited on the walls) alternated with videos (projected onto the floor) and with a soundtrack (unifying everything). Here Huberman defied both the authority of the *commissaire* (a term which is still preferred in French-

alternau cu proiecțiile cinematografice (proiectate pe sol) și cu banda sonoră (cu un rol unificator). Huberman a sfidat aici atât autoritatea comisarului de expoziție (termen încă preferat în spațiul francez celui de curator), cât și pe cea a artistului, într-un caleidoscop de imagini gândit ca parcurs, nu ca operă – în spirit benjaminian, a conceput o expoziție „în epoca reproductibilității tehnice", subliniind dimensiunea fantomatică a imaginii. Nomadă, variabilă, pluridisciplinară, politică, asta e oare expoziția viitorului?

D.M.: Expoziția viitorului cred că include aceste trăsături vitale enumerate de dumneavoastră. Fie că discutăm despre muzee, bienale, galerii sau intervenții artistice, expoziția se dovedește uneori a fi și un instrument subversiv. În ciuda preocupărilor distincte ale fiecăreia dintre noi, terenul comun pe care am construit acest dosar se bazează exact pe o sondare a discursului curatorial din perspectiva structurii expoziționale ca spațiu al cunoașterii și a potențialului său de a destabiliza un sistem existent. Fisurile instituționale pe care le produce expoziția în calitate de dispozitiv dinamic, organic și plural cred că lucrează permanent cu nevoia rupturii de un trecut devenit incomod.
De la ideologia cubului alb, la noul instituționalism, la alte și alte structuri simbolice și misiuni. Muzeul își caută în prezent o nouă definiție și pare că pandemia a oferit răgazul pentru acest apel la noi contribuții în cadrul ICOM, după ce în 2019 s-a produs o schimbare radicală față de definiția existentă din 2007. Accentul s-a mutat pe polifonia vocilor, pe democrația spațiului, pe dialog și pe gândire critică.

R.D.: Începând cu Marinetti și până la Adorno, asonanța dintre „muzeu" și „mauzoleu" a fost exploatată în repetate rânduri, iar până recent, muzeul era, așa cum afirma Pierre Alain Mariaux, un templu ce conserva obiectele unui trecut totodată apropiat și îndepărtat… era un *emporium*, un antrepozit de lucruri memorabile, în care fiecare putea săpa după nevoile și dorințele sale, evidențiind caracterul esențialmente modern al muzeului. Privit din perspectiva prezentului „muzeul, în afara spațiului tradițional de expunere, reprezintă într-un anume sens un act de libertate finalizat într-un act de cercetare artistică", afirma autorul italian Michele Costanzo. Ca o alternativă la locul pasiv al contemplației, muzeul-eveniment (*Ereignismuseum,* așa cum a fost definit de Tobias Wall, ca opus celui de *Erlebnismuseum*) se propune ca un loc activ (și inter-activ), un teren experimental, adecvat procesului de receptare artistică post-estetică, care obligă la reflecție, concentrare, răbdare, curiozitate și angajament.
Muzeul-eveniment își propune o dimensiune transformativă: el îi oferă privitorului posibilitatea ca, dincolo de experiența senzorială, să ia poziție; cu alte cuvinte, să-și actualizeze și conștientizeze propria sa concepție și atitudine față de lume. Vizitatorul trebuie să fie purtat dincolo de experiența estetică către trăirea existențială. În muzeu nu se reproduc doar semnificații, ci se generează sensuri; muzeul nu este doar un loc al simțurilor, ci un loc al sensului.
Ca forum discursiv, generator de semnificații (și nu narațiuni), arenă productivă (și nu strict re-productivă), ori platformă de contextualizare socială (și nu strict istorică) a artei, muzeul contemporan pare să-și fi internalizat astăzi caracterul de laborator (artistic și social), într-o procesualitate perpetuă ce-l îndepărtează definitiv de dimensiunea tombală, pe care avangarda istorică nu a încetat să o evidențieze.

D.M.: Cred că au contribuit la acest lucru numeroși factori. Relația strânsă dintre artă, geografie, comerț și politică alcătuiește o istorie „reprimată", niciodată spusă până la capăt

speaking world to that of *curator*) and that of the artist, in a kaleidoscope of images conceived as a journey, not as a work. In a Benjaminian spirit, he designed an exhibition "in the age of mechanical reproduction," underlining the image's ghostly dimension. Nomad, variable, interdisciplinary, political – is this the exhibition of the future?

D.M.: The exhibition of the future includes in my opinion all these vital traits that you mentioned. Be they museums, biennials, galleries or artistic interventions, the exhibition itself seems more and more subversive.
In spite of all our different interests, the common ground on which we built this dossier is based on digging into the curatorial discourse from the perspective of the exhibition structure as knowledge space and of its potential to destabilize existing systems. In my opinion, the institutional fissures that the exhibition produces as a dynamic, organic, and plural apparatus work together with the need to break off from a past that has become uncomfortable. From white cube ideology to the new institutionalism, to other new symbolic structures and missions. Today the museum is looking for a new definition, and it seems that the pandemic has offered the necessary space for the new ICOM call for contributions, after the radical change that took place in 2019 as compared to the 2007 definition. The emphasis shifted onto the polyphony of voices, the democracy of space, dialogue, and critical thinking.

R.D.: From Marinetti to Adorno, the consonance between "museum" and "mausoleum" has been repeatedly made manifest, and the museum was, until recently, as Pierre Alain Mariaux stated, a temple preserving objects from a past both recent and distant… it was an *emporium*, a warehouse of memorabilia in which everyone could dig according to their own needs and desires, showcasing the museum's essentially modern nature.
From the perspective of the present, "outside the traditional exhibition space, the museum represents, in a certain sense, an act of freeing finalized in an act of artistic research," according to Italian author Michele Costanzo. As an alternative to the passive space of contemplation, the event museum (the *Ereignismuseum*, as defined by Tobias Wall, as opposed to the *Erlebnismuseum*) offers itself as an active (and inter-active) space, an experimental field appropriate for the process of post-aesthetic art viewing, which demands reflection, concentration, curiosity, and engagement.
The event museum has a transformative aim: it offers the viewer, beyond sensorial experience, the chance to take a stand. That is, to actualize and become aware of their conception and attitude towards the world. The visitor must be carried beyond aesthetic experience into the existential. The museum oversees not just the reproduction of sense, but also the generation of meanings; the museum is not just a space for the senses, but one for meaning. As a discursive, meaning-generating (not narrative-generating) forum, a productive (not strictly reproductive) arena, or a social (and not strictly historical) platform contextualizing art, the contemporary museum seems to have internalized this nature of an artistic and social laboratory, in a perpetual proces that differentiates it from its tomb-like aspect, which the historical avant-garde never ceased pointing out.

D.M.: I think that numerous factors have contributed to this situation. The close relationship between art, geography, commerce, and politics composes a "repressed" history, one never told to the end and which continues to sustain itself from geographical curatorial research, through which large exhibitions

și care continuă să-și regăsească seva în abordările curatoriale de tip cercetare geografică, prin care marile expoziții de astăzi aleg să arate artiști sau lucrări din lumea întreagă, încercând adesea să acopere harta imaginară a lumii artistice. Aceasta este, aparent cel puțin, globală și deschisă față de alteritate, dar depinde într-o mare măsură de ochiul care se îndreaptă spre ea și de selecția pe care o face.
Revizuirea raportului cu „celălalt", cu alteritatea, este o problemă mult dezbătută încă de acum douăzeci de ani sau mai bine, prin marile expoziții axate pe reprezentarea unui anumit spațiu geografic și a artistului non-vestic, considerat purtătorul autenticității locale în lumea globală de azi. Încercând să reconsidere canonul occidental și să descopere lucrurile care de obicei sunt suprimate în discursul vestic, curatorul își asumă astăzi o misiune culturală mult mai amplă decât expoziția în sine. În același timp, exotizarea nu a încetat să se insereze în expozițiile marilor muzee ale lumii și face parte în continuare din subiectele controversate ale domeniului, cu toate că „importul" localismului diversifică și nuanțează multe din premisele și automatismele în virtutea cărora este de obicei invocat. Stuart Hall remarca în eseul „Museums of Modern Art and the End of History" încercarea descentrării Vestului, dar și dificultatea de a debloca o istorisire atât de longevivă: „Lumea se extinde și nu mai poate fi organizată conform raportului centru / periferie. Trebuie explicată în funcție de un ansamblu de centre interesante, diferite între ele, dar și legate unul de altul."

R.D.: Aș vrea să îl evoc aici pe Okwui Enwezor, despre care Claire Bishop spunea că a avut nu doar o **viziune**, ci și o **misiune**: cea de de-provincializare a artei contemporane prin includerea Sudului Global (*the Global South*), îndeosebi arta și fotografia din Africa. În 2015, Enwezor sublinia de altfel noțiunea de sferă publică **diasporică** (***diasporic*** *public sphere*) care ar fi capabilă să evidențieze contradicțiile dintre centru și periferie, local și global, național și regional.
Această misiune a fost dublată de o enormă curiozitate intelectuală, ceea ce i-a permis nu doar cunoașterea globală a artei contemporane, ci și transformarea curatoriatului – ca practică – în curatorial, ca demers de cercetare.
Îl alătur – poate neașteptat pentru mulți – de Massimiliano Gioni, care l-a precedat pe Enwezor la Bienala de la Veneția din 2013: proiectul său, *Palazzo Enciclopedico*, afirma obsesiile și capacitatea de transformare a imaginației, rearticulând expoziția cu tradiția cabinetului de curiozități și construind o arhitectură mentală fantastică și delirantă.

D.M.: Arta contemporană face parte în ansamblul ei, cu instituțiile și produsele ei, din „constelația postcolonială" (O. Enwezor), participând la transformările geo-politice ale postimperialismului și la adâncirea unei brețe în istoriografia clasică a culturii, așa cum vede Enwezor potențialul său. De aceea, explică Okwui Enwezor, nici un muzeu sau instituție a artei nu mai poate rămâne astăzi imună la articulările diferenței și la importanța multiculturalismului sau a politicilor identitare. Efectele plasării artei în „constelația postcolonială" trasează o axă transversală față de istorie și canoane, cuprinzând efecte deopotrivă pozitive și negative, sintetizate de Enwezor, în celebrul său text „The Postcolonial Constellation", în cinci categorii: proliferarea și diversificarea modelelor expoziționale prin bienale, expoziții mari de grup sau tematice, festivaluri de artă etc., care au lărgit baza cunoașterii artei contemporane și au format rețele noi între sfere disparate ale artei, îndreptate spre ceea ce Carlos Basualdo numea „noile geografii ale culturii"; în al doilea rând, vigilența instituțiilor artei și a curatorilor, care au toate răspunsurile la noile provocări ale postcolonialismului,

today choose to showcase artists or works from all over the world, often trying to cover the whole map of the art world. The art world is indeed, at least apparently, global and open to otherness, but this depends a lot on the eye pointed at it and the selection it makes.
Reviewing one's relation to the "other," to otherness, has been a hotly debated topic for more than twenty years, within grand exhibitions attempting to represent a certain geographical space and non-western artist, considered a bearer of local authenticity in today's global world. Attempting to reconsider the western canon and to discover the things that are often suppressed in western discourse, the curator nowadays has a much broader mission than the exhibition itself. At the same time, exoticization has not finished inserting itself into exhibitions at even the largest museums in the world and continues to be a controversial topic, though the "import" of localism diversifies and nuances many of the premises and habits towards which it is often invoked. In his essay "Museums of Modern Art and the End of History," Stuart Hall remarked on the attempts of decentering the west as well as on the difficulty of displacing such an enduring narrative: "The world is moving outwards and can no longer be structured in terms of the centre/periphery relation. It has to be defined in terms of a set of interesting centres, which are both different from and related to one another."

R.D.: I would like to mention Okwui Enwezor. Claire Bishop said that he not only had a *vision*, but a *mission* too: that of de-provincializing contemporary art by including the Global South, especially art and photography from Africa. In 2015, Enwezor emphasized the notion of *diasporic public sphere*, which could expose the contradictions between center and periphery, local and global, national and regional.
This mission was complemented by a great intellectual curiosity, which led him not just to know contemporary art on a global scale, but to transform curating – as practice – into *the curatorial* as research process.
Perhaps it would come as a surprise to many, but I place him alongside Massimiliano Gioni, who preceded Enwezor at the 2013 Venice Biennale: his project *Palazzo Enciclopedico* showcased the imagination's obsessions and transformative power, rearticulating the exhibition with the curiosity cabinet tradition, constructing a fantastic and staggering mental architecture.

D.M.: Contemporary art is, as a whole, with its institutions and products, part of the "postcolonial constellation" (O. Enwezor), participating in the geopolitical transformations of postimperialism and in the widening of a breach within traditional cultural historiography. This is the potential that Enwezor sees. That is why, as he explains, no museum or art institution can remain immune to the articulations of difference and the importance of multiculturalism or identity politics.
The effects of placing art within the "postcolonial constellation" trace a transversal axis through history and canons, comprising both positive and negative effects, which Enwezor places, in his famous text "The Postcolonial Constellation," into five categories: first there is the proliferation and diversification of exhibition models through biennials, large-scale group or thematic shows, art festivals, etc., which have broadened the corpus of knowledge of contemporary art and have created new networks within the disparate spheres of art, working towards what Carlos Basualdo called "new geographies of culture"; secondly, the vigilance of art institutions and curators, who have all the answers to postcolonialism's new challenges, about the antinomies of contemporary art and modernism pertaining to national representational policies, in which the art market also

față de antinomiile artei contemporane și ale modernismului în ceea ce privește discursul politicilor reprezentării naționale, în care și piața de artă joacă un rol important; al treilea efect se referă la explozia procedeelor artistice eterogene, numite de autor neo-avangardiste, absorbite inventiv de sistemul instituțional al artei; un alt efect identificat de Enwezor este mediatizarea culturii și transformarea muzeului într-o ramură a industriei *entertainment*-ului și turismului; iar cel din urmă este consecința globalizării economice prin revoluțiile tehnologiei, încă inegal răspândite, din păcate.

R.D.: În concluzie, aș vrea să subliniez o dimensiune „inefabilă" a curatoriatului contemporan, care pare să aglutineze personaje, acțiuni, lucruri și locuri și care presupune activitate productivă, colaborativă, fundamental hibridă. Dragoș Olea vorbea de un curatoriat „neîndemânatic", care aruncă mănușa unei realități pe care o contestă, iar Paul O'Neill ne îndeamnă la „evadare", înțeleasă ca act de eliberare (de constrângeri, prejudecăți, cutume încetățenite), ca o condiție inevitabilă pentru o reconfigurare actuală a curatoriatului (ca activitate productivă) văzut în dialog cu curatorialul (ca demers de cercetare).

Ruxandra Demetrescu (n. 1954), istoric de artă, profesor de istoria și teoria artei în cadrul Departamentului de Studii doctorale al Universității Naționale de Arte din București. Se ocupă de istoria teoriilor despre artă din spațiul germanofon (Konrad Fiedler, Alois Riegl, Aby Warburg, Walter Benjamin) și de modernitatea artistică românească interbelică. A publicat numeroase texte critice în cataloagele de expoziție ale artiștilor vizuali români contemporani. A curatoriat expoziții personale ale unor artiști români contemporani (*UȘI ÎNCHISE, PLICURI DESCHISE. Iosif Kiraly - Opera timpurie*, 1975-2000. Muzeul Național de Artă Contemporană, aprilie-septembrie 2018).

Diana Marincu (n. 1986) este curator și critic de artă, Director Artistic al Fundației Art Encounters din Timișoara. A obținut în 2017 titlul de Doctor de la Universitatea de Arte din București, secția Istoria și Teoria Artei. Cele mai recente expoziții ale sale includ: *Bruiaj*, Fundația Art Encounters, Timișoara (2020); *Persona*, MUCEM, Marsilia (2019); *Manufacturing Nature / Naturalizing the Synthetic*, Frac des Pays de la Loire (2018); co-curator alături de Zsuzsanna Szegedy-Maszák, *Double Heads Matches*, Noua Galerie a Budapestei (2018); co-curator alături de Ami Barak, *Viața – Mod de întrebuințare*, Timișoara Art Encounters, bienala de artă contemporană Timișoara & Arad (2017); co-curator împreună cu Anca Verona Mihuleț al proiectului curatorial *Punctul alb și cubul negru,* Muzeul Național de Artă Contemporană din București (2015- 2017).

plays an important part; the third effect concerns the explosion of heterogeneous artistic procedures, which the author refers to as neo-avant-garde, inventively absorbed into the institutional system of art; another effect identified by Enwezor is the mediatization of culture and the transformation of the museum into a branch of the entertainment industry; the last one is the consequence of the economic globalization brought about through technological revolutions, which are still, unfortunately, unequally distributed.

R.D.: In conclusion, I would like to emphasize an "ineffable" dimension of contemporary curating, which seems to bring together characters, actions, things, and places and which presupposes a productive, collaborative, and fundamentally hybrid activity. Dragoș Olea talks of "clumsy curating," which challenges a reality that it contests, and Paul O'Neill encourages us to "escape," which is understood as an act that liberates (from constraints, prejudice, deeply entrenched mores) as an inevitable condition in the process of reconfiguring curating (as productive activity) seen in dialogue with the curatorial (as research process).

Ruxandra Demetrescu (b. 1954), art historian, professor of art history and theory at the Department of Doctoral Studies of the National University of Arts in Bucharest, where she teaches art theory, museum studies and modern Romanian art. Her research focuses are the history of art theories in German-speaking space (Konrad Fiedler, Alois Riegl, Aby Warburg, Walter Benjamin) and Roma-nian interwar artistic modernity. Published numerous texts in Romanian contemporary visual artists' exhibition catalogues. She curated solo shows of contemporary Romanian artists (*CLOSED DOORS, OPEN ENVELOPES. Iosif Király – Early Works, 1975-2000*, Museum of Contemporary Art Bucharest, April - September 2018).

Diana Marincu (b. 1986) is a curator and art critic, currently the Artistic Director of Art Encounters Foundation in Timisoara. She received her PhD in 2017 from The National University of Arts in Bucharest, Art History and Theory. Her recent exhibitions include: *Bruiaj*, Art Encounters Foundation, Timișoara (2020); *Persona*, MUCEM, Marseille (2019); *Manufacturing Nature / Naturalizing the Synthetic*, Frac des Pays de la Loire (2018); *Double Heads Matches* (with Zsuzsanna Szegedy-Maszák), New Budapest Gallery (2018); *Life A User's Manual* (with Ami Barak), Art Encounters biennial Timișoara and Arad (2017); *The White Dot and The Black Cube* (with Anca Verona Mihuleț), The National Museum of Contemporary Art – MNAC Bucharest (2015-2017).

Translated by Rareș Grozea

► De sus în jos:
Imagine din expoziția Georges Didi-Huberman și Arno Gisinger, *Nouvelles Histoires de fantômes*, 2014, Palais de Tokyo, Paris.
Credit foto: André Morin. Prin amabilitatea Palais de Tokyo.
Imagine din expoziția La Triennale, „Intense Proximité", 2012, Palais de Tokyo, Paris. Prim-plan: Adrian Piper, *The Mythic Being*, 1973, colecție și copyright Adrian Piper Research Archive Foundation, Berlin. Plan îndepărtat, de la stânga: Seulgi Lee, *BÂTON*, 2009, prin amabilitatea artistului și Jousse Entreprise; Victor Man, *Deposition*, 2008, colecția Ginette Moulin - Guillaume Houzé, Paris; Meschac Gaba, *Marriage Room*, 2000, prin amabilitatea artistului și Stevenson, Cape Town, Johannesburg, © ADAGP Paris, 2012; Camille Henrot, *Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?*, 2012, prin amabilitatea artistului și kamel mennour, Paris.
Credit foto: André Morin. Prin amabilitatea Palais de Tokyo.

From top to bottom:
View of the Georges Didi-Huberman and Arno Gisinger show, *Nouvelles Histoires de fantômes*, 2014, Palais de Tokyo, Paris.
Photo: André Morin. Courtesy of Palais de Tokyo.
View of the exhibition La Triennale, „Intense Proximité", 2012, Palais de Tokyo, Paris. Foreground: Adrian Piper, *The Mythic Being*, 1973, collection and copyright Adrian Piper Research Archive Foundation, Berlin. Background, from left to right: Seulgi Lee, *BÂTON*, 2009, courtesy of the artist and Jousse Entreprise; Victor Man, *Deposition*, 2008, collection Ginette Moulin - Guillaume Houzé, Paris; Meschac Gaba, *Marriage Room*, 2000, courtesy of the artist and Stevenson, Cape Town, Johannesburg, © ADAGP Paris, 2012; Camille Henrot, *Est-il possible d'être révolutionnaire et d'aimer les fleurs?*, 2012, courtesy of the artist and kamel mennour, Paris.
Photo: André Morin. Courtesy of Palais de Tokyo.

EXPOZIȚIILE CA FORME CURATORIALE READYMADE DE EVADARE

EXHIBITIONS AS CURATORIAL READYMADE FORMS OF ESCAPE

Text: Paul O'Neill

EXPOZIȚIILE – CONSTELAȚII CURATORIALE
Hai să încercăm să evadăm împreună! Înainte să începem, opriți-vă o clipă pentru a vă imagina și pentru a invoca cinci lucruri; cinci zone de contact, fără prejudecăți, fără presupuneri sau certitudini despre cum arată sau cum pot fi percepute:

1. Un tablou mic, aproape pătrat, pe un perete portocaliu
2. Un copil șezând într-un scaun colorat
3. Pastă lipicioasă roz pe lemn
4. Daffy Duck șezând în pat
5. Un sac de dormit pe podea

În acest text, voi încerca să înscenez o evadare sau cel puțin să-i invoc spiritul. Așadar, ceea ce urmează este mai degrabă o explorare decât o expunere definitivă. Înainte de această punere în scenă, aș dori să problematizez termenul de „evadare" împreună cu alte două concepte – „curatorialul" [*the curatorial*] și „cercetarea" – și să le investighez pe toate laolaltă cu mare precizie. Voi argumenta că înțelegerea acestor termeni într-un dialog reciproc este necesară pentru o mai bună înțelegere a „expoziției" ca formă de devenire, cooperare sau evadare, atât pentru artă, cât și pentru privitor. Astfel, voi naviga printre complexități și contradicții, susținând însă mereu cu tărie că expoziția ca structură [*exhibition as form*] furnizează un context în care arta este transformată, prin logica evadării, trecând de la o stare la alta datorită faptului că devine pentru o clipă publică și vizibilă în procesul de expunere. Aici, evadarea este un concept cheie al „curatorialului" definit ca act de eliberare – de ceva, de undeva, de cineva – și însoțit de dorința de a fi transformat. Evadarea implică limbajul însuși ca un complice în nevoia noastră de a ne proiecta măcar în altă parte. Extinzând conceptul de „curatorial", pentru a lua în considerare mai multe zone de contact, ansambluri și acumulări de corpuri și subiecte, precum și conexiunile lor discursive, doresc să propun „expoziția" ca o metodă potențială de cercetare în însuși procesul său de devenire. În această viziune, diverse puncte de contact coexistă în expoziție, unde actul de a expune devine o formă de evadare atât pentru operele de artă, cât și pentru privitor. Cum poate determina limbajul expoziției o reflecție mai profundă despre evadare ca formă curatorială?

După mai bine de 30 de ani de producție și dezbateri curatoriale tot mai intense, discursul curatorial conține în continuare un aspect legat de contestarea continuă, „reînnoită" chiar, a existenței și a legitimității unui câmp specific *curatorial* al practicii. Pe scurt, se pare că experimentăm un ciclu continuu

EXHIBITIONS AS CURATORIAL CONSTELLATIONS
Let us try to escape together! Before we begin, I would like you to take a moment to imagine, and to invoke five things; five sites of contact without prejudice, suggestion, or any persuasion as to what they look or feel like:

1. A small almost square painting on an orange wall
2. A young child sitting on a colorful chair
3. Pink Goo on wood
4. Daffy Duck sitting on a bed
5. A Sleeping Bag on the floor

In this text, I will try to enact an escape, or at least attempt to invoke its spirit, and what follows is therefore more an exploration than a conclusive statement. Before the enactment, I would like to problematize the term 'escape' alongside two other terms—'the curatorial' and 'research'—and put them all under the microscope together. I will argue that an understanding of these terms in dialogue with each other is necessary for a more progressive understanding of the 'exhibition' as a form of becoming, of togetherness, or of an escape for both the art and the viewer. In doing so, I will navigate through some complexities and contradictions, while maintaining steadfast throughout that the exhibition as form provides an environment where art is transformed through the logic of escape—from being in one state to transforming into another by way of momentarily being public, on show, in the process of being exhibited. Here, escape is a key concept for 'the curatorial,' which defines itself as an act of release—from something, somewhere, someone —accompanied by the wish to be transformed. Escape implicates language itself as being complicit with our need to be able to, at least, imagine ourselves elsewhere. By extending a conception of 'the curatorial' to account for multiple sites of contact, assemblages and gathering of diverse bodies and subjects as well as their discursive connections, I wish to open up the 'exhibition' itself as a potential mode of research in its own process of becoming. Conceived as such, different points of contact are made possible in the exhibition, where exhibiting becomes a form of escape for the artwork as much as for the viewer. How can the language of exhibitions therefore enable us to think attentively about escape as a curatorial form?

After more than 30 years of increasingly intense curatorial production and debate, one aspect within curatorial discourse is the continued and even 'renewed' contestation of the existence, and legitimacy, of a specifically *curatorial* field of praxis. In

de consolidare în sfera discursivă despre curatoriat. În acest text, doresc să explic „curatorialul" [*the curatorial*] ca serie de forme de emergență rizomatice, și ca proces de „devenire" și să sugerez că expoziția ca structură oferă un moment de evadare pentru artă.

Expoziția-structură [*exhibition-form*], privită ca o constelație, este o „reunire și devenire", în care „curatorialul" se aliniază cu anumite practici specifice de „cercetare". Această interdependență dintre „curatorial" și „cercetare" pare esențială într-un moment în care există o preocupare vizibilă pentru supraproducția artistică, iar câmpul discursiv despre curatoriat e sufocat de încercările de a limita, sau cel puțin de a îngusta, definirea a ceea ce ar trebui, or încearcă să fie, curatoriatul, și de a determina ce elemente ale cunoașterii vor avea consecințe durabile. Tendința aceasta a fost evidentă mai ales în încercările recente de formulare a conceptelor despre „curatorial", înțeles ca forme ale practicii operând departe de, pe lângă sau complementar cu activitatea esențială a curatoriatului-ca-producere-de-expoziții. Acest fapt e evident chiar și la o privire rapidă asupra unor încercări recente de a descrie „curatorialul" ca oarecum distinct de predecesorii săi istorici, identificabili în ordine cronologică, de la expertiza curatorială [*curatorship*], tipică mai ales în contextul muzeelor de la finele secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, la producerea de expoziții [*exhibition-making*], specifică expozițiilor de autor post-Szeemann, la curatoriat [*curating*], așa cum s-a manifestat în practicile curatoriale co-productive și creative începând cu anii 1990. De exemplu, în prefața redactată de Jean-Paul Martinon și Irit Rogoff la o antologie recentă despre „curatorial", se afirmă că:

> În vreme ce „curatoriatul" reprezintă o gamă de practici profesionale ce au de-a face cu panotarea expoziției și cu alte moduri de expunere, „curatorialul" operează la un nivel foarte diferit: acesta explorează tot ceea ce se întâmplă în procesul punerii în scenă, cu sau fără voia curatorului, privindu-l ca manifestare a cunoașterii. Astfel, formularea unei distincții între „curatoriat" și „curatorial" evidențiază mutația de la proiectarea evenimentului la evenimentul însuși: înscenarea, dramatizarea, performarea sa.[1]

Într-un text mai timpuriu, Rogoff explică apariția „curatorialului" ca reflecție critică ce nu se grăbește să se materializeze, ridicând în schimb probleme ce urmează să fie dezvăluite în timp.[2] Dacă noțiunea Mariei Lind despre „curatorial" este în egală măsură temporală, implicând forme de acțiune politică ce încearcă să depășească granițele unui teritoriu cunoscut,[3] Beatrice von Bismark vede „curatorialul" ca pe un spațiu continuu al negocierii, contribuind la alte procese ale devenirii.[4] La rândul său, Emily Pethick propune o teză despre „curatorial" care implică un cadru nelimitat, permițând emergența lucrurilor, ideilor și rezultatelor în procesul realizării lor.[5] Reprezentative pentru teritoriul disputat al acestui domeniu lărgit al expertizei curatoriale, definițiile enumerate nu pot fi reduse la o serie de poziții existând în opoziție cu producerea de expoziții; mai degrabă, ele susțin forme de practică bazată pe cercetare, dialogică, în care procesul și hazardul fericit se suprapun cu acțiunile speculative și formele deschise de producție.

Desigur, aceste definiții nuanțate ale „curatorialului" pot fi înțelese ca forme de rezistență față de supremația practicii curatoriatului, având ca rezultat „expoziția-structură" fixă, sau față de modelul auctorial de curatoriat narativ, care poate fi definit prin comandarea de lucrări noi ori utilizarea unor

short: it seems that we are experiencing a continuous cycle of consolidation in the discursive arena around curating. In this text I wish to account for 'the curatorial' as constellated forms of emergence, and as a process of 'becoming,' or 'becomingness,' and propose that the exhibition as form offers a moment of escape for art.

The exhibition-form considered as constellation is a 'bringing and becoming together,' whereby 'the curatorial' is aligned with certain conceived practices of 'research.' This interrelation between 'the curatorial' and 'research' appears to be essential at a moment when there is such a focus on artistic over-production, and when the discursive field around curating is riddled with attempts to limit, or at least narrowly define what curating should be, or seeks to be, and to determine which bodies of knowledge shall have enduring consequence. This tendency has been particularly apparent in recent attempts to construct concepts of 'the curatorial,' conceived as forms of practice operating away from, alongside or supplementary to the main work of curating-as-exhibition-making. This is evident from the briefest of glances at a number of recent attempts at describing 'the curatorial' as somewhat distinct from its historical predecessors—from curatorship (of primarily late-nineteenth and early-twentieth-century museums), to exhibition-making (in post-Szeemann authored shows) and to curating (having manifested itself in co-productive and creative curatorial practices since the 1990s), in that order. For example, Jean-Paul Martinon and Irit Rogoff, in their preface for the recent edited anthology on 'the curatorial' state that:

> If 'curating' is a gamut of professional practices that had to do with setting up exhibitions and other modes of display, then 'the curatorial' operates at a very different level: it explores all that takes place on the stage set-up, both intentionally and unintentionally, by the curator, and views it as an event of knowledge. So to drive home a distinction between 'curating' and 'the curatorial' means to emphasize a shift from the staging of the event to the actual event itself: its enactment, dramatization and performance.[1]

In an earlier text, Rogoff articulates the event of 'the curatorial' as critical thought that does not rush to embody itself, instead raising questions that are to be unraveled over time.[2] Whereas Maria Lind's notion of 'the curatorial' is equally temporal as it involves practicing forms of political agency that try to go beyond the already known,[3] Beatrice von Bismark's understanding of 'the curatorial' is that of a continuous space of negotiation, contributing to other processes of becoming.[4] Emily Pethick's proposition of 'the curatorial,' in turn, presupposes an unbounded framework, allowing for things, ideas and outcomes to emerge in the process of being realized.[5] Illustrative of the contested territory around this expanded field of curatorship, these definitions cannot be reduced to a set of positions that exist in opposition to exhibition-making; rather, they support forms of research-based, dialogical practice in which the processual and the serendipitous overlap with speculative actions and open-ended forms of production.

Certainly, these nuanced definitions of 'the curatorial' can be read as forms of resistance to the primacy of the practice of curating as resulting in a fixed 'exhibition-form,' or to the narrative-oriented authorial model of curation, which might be defined as commissioning new or working with extant artworks for a public manifestation within an exhibitionary frame or

opere deja existente, pentru o manifestare publică într-un cadru expozițional, sau ca structurare în jurul unui principiu definit de curator. Consider totuși că nu acesta este scopul principal al „curatorialului", care privilegiază un tip de a lucra cu ceilalți într-un spațiu temporar al cooperării, coproducției și discursivității, ce permite emergența ideilor în procesul de lucru și dezbatere colectivă. Oricât de controversat ar fi, acest timp petrecut împreună poate fi făcut explicit public. Astfel, aspectul discursiv al muncii curatoriale dobândește o poziție de egalitate – și nu una de dependență – față de evenimentul principal de organizare a expozițiilor. La fel, în munca de producere de expoziții sunt angrenate procese corelate cu alte activități, acțiuni și evenimente din sfera „curatorialului".

Anumite articulări ale „curatorialului" au evidențiat un filon de practici care urmăresc opoziția față de decizii categorice, preferând să funcționeze într-un sens adornian; ca o constelație de activități care nu doresc să se dezvăluie cu totul. În loc să se conformeze logicii interiorului și exteriorului – în termenii distribuției muncii – există o constelație de activități în care expoziția, de orice formă ar fi ea, este doar una dintre numeroasele părți componente. Această idee de constelație – ca practică mereu emergentă – , în loc să forțeze sinteza, aduce laolaltă relații între obiecte sociale, idei și subiecte nemărginite, pentru a demonstra neajunsurile și falsitățile structurale inerente noțiunii de expoziție ermetică în calitatea sa de activitate curatorială principală. În loc să fie ori „împotrivă" ori „integrat în", „curatorialul ca o constelație" de practici propune un câmp mai permeabil juxtapunerii și simultaneității de semnificație, formă, conținut și critică. În acest sens, constelația este o colecție dinamică, în continuă mișcare, de elemente ce opun mereu rezistență reducției la un singur numitor comun. Păstrând diferențele ireconciliabile dintre lucruri, acțiuni și discursuri în momentul expoziției – în orice formă publică ar îmbrăca –, o asemenea practică păstrează tensiunea dintre universal și particular, dintre esențialism și nominalism.

Ținând cont de toate acestea, ar fi util să explorăm modul în care „curatorialul" și anumite interpretări ale „cercetării" s-au apropiat recent mai mult unul de celălalt, poate ca modalitate de a depăși înțelegerea expozițiilor ca un rezultat principal al curatoriatului-ca-producție. Referitor la posibilele conjuncții și divergențe dintre „curatorial" și „cercetare", expoziția-structură poate fi concepută ca activitate de cercetare în sine, la fel cum este privită ca sistem curatorial al unei practici emergente. În acest sens, „curatorialul ca cercetare", și nu în primul rând „ca producție" sau „ca auctorialitate", modifică semnificația expoziției ca întâlnire spațio-temporală sau fenomenologică cu arta. În schimb, arta (ca obiect, concept sau lucru, în orice formă s-ar manifesta) devine parte dintr-un demers experimental de transformare printr-un fenomen dinamic, trecând de la o stare de a fi la alta, de la a fi artă la a deveni expoziție ca parte a procesului „curatorial". În loc să fie percepută ca statică, arta în sine se transformă prin această mișcare, devenind publică, „fiind expusă". De asemenea, experiența bogată a artei ca întâlnire merge într-o direcție mai explicit ontologică, în care arta este transformată prin însuși momentul când devine „expoziție". Arta încetează să mai fie artă – așa cum era înaintea expunerii sale – și devine artă-în-expoziție, în sensul unui moment temporar al unei prezențe publice. În acel moment, ori în acea întâlnire, arta este „devenire" sau o stare de „coabitare": o mișcare și o evoluție, „schimbând ceva sau pe cineva" și o ființă „în mișcare"; existentul ca (fiind) real, ca prezență, ca formă vie.

organizing principle defined by a curator. I would argue, though, that this is not the primary objective of 'the curatorial,' which prioritizes a type of working with others within a temporary space of co-operation, co-production, and discursivity that allows ideas to emerge in the process of doing and speaking together. However dissensual, this time spent together can be made public, warts and all, and in doing so, the discursive aspect of curatorial work is given parity with—rather than being perceived as contingent on—the main event of staging exhibitions. Similarly, the work of exhibition-making is where processes are set in motion in relation to other activities, actions and events within 'the curatorial.'

Certain articulations of 'the curatorial' have identified a strand of practice that seeks to resist categorical resolution, preferring to function in the Adornian sense; as a constellation of activities that do not wish to fully reveal themselves. Instead of conforming to the logic of inside and outside—in terms of the distribution of labor—a constellation of activities exists in which the exhibition, whichever form it takes, can be one of many component parts. Rather than forcing syntheses, this idea of a constellation—as an always-emergent praxis—brings together incommensurable social objects, ideas and subject relations in order to demonstrate the structural faults and falsities inherent in the notion of the hermetic exhibition as primary curatorial work. Rather than being either contra to or integrated in, 'the curatorial as constellation' of practices proposes a more juxtaposed or simultaneous field of signification, form, content, and critique. The constellation, in this sense, is an ever-shifting and dynamic cluster of elements that are always resisting reduction to a single common denominator. By preserving irreconcilable differences between things, actions, discourses at the moment of exhibition—in whatever public form this takes—such praxis retains a tension between the universal and the particular, between essentialism and nominalism.

With this in mind, it may be useful to explore how the 'the curatorial' and certain understandings of 'research' have become more aligned with one another recently, perhaps as a means of moving beyond an understanding of exhibitions as the main outcome of curating-as-production. In relation to the possible conjunctions and divergences between the 'the curatorial' and 'research,' the exhibition-form can be conceived as a research action in itself, as much as a curatorial mode of emergent practice. In this sense, the 'curatorial as research' rather than primarily 'as production,' or 'as authorship,' shifts the emphasis away from the exhibition as spatio-temporal, or as a phenomenologicial encounter with art. Instead, art (as object, as concept, or thing, in whatever form it manifests itself) becomes part of an exploratory process of transformation through a process of being in motion, moving from one state of being toward another, from being art to becoming exhibition as part of 'the curatorial' process. Rather than perceived as static, art is itself changed by this movement, by becoming public, by 'being exhibited.' Additionally, the eventful experience of art as encounter moves toward a more ontological register, where art is transformed by its own moment of becoming 'exhibition.' Art stops being art—as it was prior to its showing—and becomes art-in-exhibition, in terms of a temporary moment of being publicly present. At that moment, or in that encounter, art is 'becoming' or 'being with': a movement and evolution, 'changing to something or someone' and a being 'in motion'; the ontic- as (being) real, existence, as living-form.

EXPOZIȚIILE CA FORMĂ DE EVADARE READYMADE: CUM SĂ DESCRII „CEEA CE NU ESTE AICI"

„Devenirea" de la artă la expoziție este poate cel mai bine explicată printr-o explorare a fenomenului *evadării*, unde arta poate evada din statutul de a fi „doar" artă prin actul de a fi „expusă". În acest proces de evadare, arta trece de la privat la public, de la concept la realizare, ajungând la „aici și acum". Este scoasă din depozite și făcută publică, extrasă din viața ei tradițională, reglementată, ca artă, concept, marfă, capital, obiect, pentru a deveni artă-în-expoziție. Este o idee greu de explicat, mai ales pentru că expozițiile sunt mereu „altundeva". Ele sunt „CEEA CE NU ESTE AICI" în imagini statice, în alte timpuri, locuri, povești, experiențe, – toate acestea privind retrospectiv. Îmi propun să explorez această stare a „CEEA CE NU ESTE AICI" prin intermediul straniei temporalități a „evadării" ca modalitate de testare a distincțiilor dintre a fi artă (ca idee, obiect sau lucru) și a fi expus (devenind public, fiind vizibil); doresc să urmăresc ceea ce se întâmplă cu arta atunci când devine parte a expoziției-structură, când evadează din ea însăși, devenind „CEEA CE NU ESTE AICI". Voi încerca să fac asta descriind simultan o experiență individuală a unei lucrări de artă, fără să o numesc, în paralel cu o experiență emoțională legată de lucrare, dar nu limitată de ea. Voi aborda mai multe căi de interpretare a conceptului de evadare: în teorie, memorie și practică. Între timp, aș vrea să faceți și voi același lucru; adică să zăboviți o clipă pentru a evoca o singură lucrare de artă-în-expoziție care v-a marcat, să o reimaginați și să o aduceți în „aici și acum". În același timp, adăugați dacă se poate acestei amintiri un sentiment, chiar și o senzație copleșitoare. Asta pentru a ne reaminti că atunci când privim ori întâlnim arta, *a priori* îi adăugăm deja o stare emoțională. Experimentăm deja aceste sentimente, iar experiența operei de artă este afectată de ele.

ȘI TOTUȘI HAI SĂ NE ÎNTOARCEM LA ÎNCEPUT, ÎN 1993

Nu eu sunt de vină, tu ești, dragă. Îmi pare rău iartă-mă. Voiam să zic, nu tu ești de vină, eu sunt, așa era parcă? Niciodată nu-mi amintesc corect. E unul din blocajele mele de memorie. Unul din automatismele care-mi stau mereu în cale. Tu te uitai la mine, sau eu mă uitam la tine când stăteam amândoi acolo, față în față, iar unul din noi a zis ceva de genul ăsta? Care dintre noi căuta o cale de evadare? Niciunul din noi nu ar fi recunoscut că încerca să găsească rapid o cale de ieșire, o scăpare. Cumva, a fost prea târziu până să realizăm că ne stăteam în cale unul altuia. Cum am ajuns aici? Cum am putea ieși? De preferat separat, fără ca celălalt să știe. Dar acum știam că nu puteam scăpa unul de celălalt. Nu în situația în care ne aflam. Nu exista nicio cale de ieșire, nici înapoi nici înainte, nici la stânga nici la dreapta. Orice simț al direcției, chiar și susul și josul, păreau imposibil de descifrat. Privind înapoi, cred că avea ceva de-a face cu dorința, nevoia de a ne imagina diferit pe noi înșine.

> Dacă această idee de evadare – și chiar cuvântul în sine – ne eliberează de ceva, atunci însuși limbajul este complice cu nevoia noastră de a putea măcar să ne proiectăm pe noi înșine în altă parte.[6]

Legat de sentimentul de eșec și de dezamăgire față de lume, conceptul de evadare e deseori înțeles ca un act de ușurare sau eliberare de ceva, de undeva ori de cineva, însoțit de dorința de transformare. Este un cuvânt care ne face recunoscători. Suntem mulțumiți că putem evada, căci astfel avem posibilitatea să ne imaginăm o alternativă. Gestul evadării implică o practică productivă de dispariție iluzorie și posibilitatea unei deplasări a sinelui. Când mă gândesc la fenomenul evadării, acesta pare să fie legat de cele mai timpurii experiențe ale jocului, ce stau la

EXHIBITIONS AS READYMADE FORMS OF ESCAPE: HOW TO DESCRIBE 'THAT WHICH IS NOT HERE'

This 'becomingness', from art to exhibition, is perhaps best articulated through an exploration of the phenomenon of *escape*, where art gets to escape from being 'just' itself through being 'exhibited'. In this escape, it moves from private to public, from concept to realization, and into the here and now. It is taken out of its storage and is made public, out of its habitual regulated life as art, as concept, as commodity, as capital, as thing, to become art-in-exhibition. This is a difficult idea to explain, especially given that exhibitions are always 'somewhere else.' They are the 'THAT WHICH IS NOT HERE' in still images, in other times, locations, accounts, experiences; in retrospect. I would like to explore this state of 'THAT WHICH IS NOT HERE' through the strange temporality of 'escape' as a way of testing the distinctions between being art (as idea, object or thing) and being exhibited (becoming public, being shown) and what happens to art when it becomes part of the exhibition-form, when it escapes itself and becomes 'THAT WHICH IS NOT HERE'. I will attempt this by simultaneously describing an individual experience of one work of art without naming it, alongside a personal emotional experience related to the artwork, but not limited by it. I will engage in multiple ways of interpreting the concept of escape: in theory, in memory, and in practice. In the meantime, I would like you to do the same. That is, to take a moment to evoke a single work of art-in-exhibition you have been transformed by, to re-imagine it and bring it into the here and now. At the same time, bring to this memory a feeling, an overwhelming sensation even, if possible. This is to remind ourselves that when we see or encounter art we already bring to it an *a priori* emotional state. We already inhabit these feelings and our experiences of the artwork are affected by them.

ANYWAY, HERE GOES, BACK TO THE BEGINNING, TO 1993.

It's not me, it's you babe. Sorry, my apologies, I meant to say, it's not you, it's me, or is that the way it goes? I can never remember correctly. It is one of my memory blocks. One of my default settings that always seems to get in the way. Was it you facing me, or me facing you when we both stood there, opposite each other, and one of us said something like that? Which one of us was looking to find a way out? Neither of us would admit to looking to find the door, the exit, quickly enough. Somehow, it was too late before we realized that it was each other, us, you and me, who were getting in each other's way. Where did we come in? How could we get out? Preferably separately, without each other's knowing. But, now we knew, we just could not escape each other. Not from where we were. There was no way around, no way backward nor forward, no left, nor right. All sense of direction, even up and down, seemed to be impossible to decipher. Looking back, I think it was something to do with desire, wanting to visualize ourselves differently.

> If it is this idea of escape—even the mere word itself—that releases us from something, then language is complicit with our need to be able to, at least, imagine ourselves elsewhere.[6]

Linked to a sense of failure and disappointment with the world, the concept of escape is often perceived as an act of release or liberation from something, somewhere or someone, accompanied by the wish to be transformed. It is a word that makes us grateful. We are thankful that we can escape, because it makes it possible for us to imagine an alternative. The act of escape entails a productive practice of illusory disappearance and the possibility of a displacement of the self. When I think of

baza multor jocuri din copilărie, de la v-ați ascunselea la baba oarba sau leapșa. În fiecare scenariu există o tensiune înnăscută între dorința de a fi prins și cea de a scăpa. Există de asemenea un paradox psihologic inerent, precum și o modalitate normativă evadării:

> Atunci când te ascunzi, abilitatea constă mai degrabă în a face descoperirea interesantă, decât în încercarea de a nu fi găsit. Jocul eșuează dacă cel care caută se dă bătut sau dacă cel care se ascunde dispare. Acestea sunt transgresări ale economiei psihologice a jocului, unde, la final, fiecare este descoperit în mod reconfortant . Într-un joc de-a v-ați ascunselea reușit, toată lumea e găsită: nimeni nu scapă de fapt.[7]

Jocul se bazează așadar pe a nu fi prea evaziv, prea bun ori prea prost. Jocul ar trebui să mențină întodeauna o dimensiune neprofesionistă, chiar infantilă. Nu trebuie niciodată să ne extragem complet din jocul ca joc, altfel vom fi pierduți pe vecie. Există o psihologie a artei de a evada temporară, în care practica eschivării este condiția pregătirii, așteptarea de a fi în final descoperiți. Subterfugiul, evaziunea, viclenia abilă merg mână-n mână cu eșecul inevitabil de a rămâne ascuns, ori de a fi *scos din joc*. Când analizăm ontologia jocului și legătura sa cu viața... cu viața noastră, atunci, pentru a-l cita pe Levinas, „jocul plăcut al vieții încetează să mai fie doar un joc".[8] Imposibilitatea de a evada din jocul vieții-ca-realitate și de a reda lucrurilor mica lor „utilitate" este legată de momentul specific din viața noastră când copilăria s-a sfârșit și când începem să definim noțiunea însăși de seriozitate ca parte a maturizării noastre. Ceea ce contează atunci, în această experiență a existenței, este dimensiunea ineluctabilă a vieții, procesul de maturizare cu constrângerile, convențiile sociale și realitățile sale. Nevoia de a scăpa este recunoașterea acestei inevitabilități, în care actul de evadare sau fuga de propria devenire, de realitatea noastră, reprezintă căutarea unui refugiu. Nu este vorba de a evada din viață, ci și de a merge altundeva ... devenind astfel o metaforă nu doar temporală, ci și spațială. Nevoia de evadare este aceeași în fiecare dintre situațiile în care aventura ei ne poartă... E ca și când calea străbătută nu poate diminua insatisfacția față de realitatea de care aventura încearcă să ne îndepărteze, purtându-ne în altă parte.

Astfel, având această dorință de evadare, a fi tu însuți pare nu doar un obstacol pe care gândirea liberă trebuie să-l depășească, ci chiar o închisoare din care trebuie să evadăm. Evadarea are loc atunci când „eul" existenței vrea să scape de el însuși, însă nu se desprinde de sine ca ființă limitată. Astfel, evadarea pune sub semnul întrebării sentimentul de împăcare cu sine, ca entitate compactă, tinzând spre ruperea lanțurilor ce leagă „eu"-ul de sine. Evadarea din a fi el însuși ori din "sine însuși" contează aici. În acest proces, „eul" fuge de sine însuși; nu în opoziție cu infinitul a ceea ce nu este sau nu va deveni niciodată, ci mai degrabă pentru că *este* sau *devine*. Evadarea se află așadar în structura interioară a ființei noastre ca mod de auto-afirmare. Aceasta ne amintește că evenimentele vieții noastre individuale maschează inevitabilitatea oricărei vieți ca ceva ce este limitat de timp ori care se sfârșește. Evadarea poate fi un pas în afara acestei limitări temporale, în afara timpului vieții, însă este mereu înșelătoare. Ca toate plăcerile imediate, ea nu durează, există doar în momentul experimentării sale, dar totuși eșuăm inevitabil să evadăm din noi înșine.

Dar ce are asta de-a face cu arta și cu termenii artistici sau cu

the phenomenon of escape, it appears to be bound up in our earliest experiences of play, underpinning many of our childhood games, from hide-and-seek to blind man's bluff, or kiss and chase. In each scenario, there is an innate tension between the desire to be caught and to get away. There is also an inherent psychological paradox as much as a regulatory modality of escape:

> The skill when hiding is to make it interesting to be found rather than to try to avoid being found altogether. The game fails if the seeker gives up or the hider disappears. These are transgressions of the psychic economy of the game, where everyone is reassuringly found in the end. In a successful game of hide-and-seek everyone is found: no-one, in fact, escapes.[7]

Play is therefore reliant upon us not being too elusive, too good, or too bad. Play should always retain an amateurish, or even childish dimension. We must never extract ourselves completely from the game as game, or we will be lost forever. There is a psychology of tentative escapology, whereby the practice of avoidance is the condition of preparation, a waiting to be eventually revealed. Elusion, elusiveness and artful dodgery go hand-in-hand with an inevitable failure to stay hidden or *out of the game*. When we consider the ontology of play and how it relates to life... our life, then what Levinas calls "the pleasant game of life [which] ceases to be just a game."[8] The impossibility of getting out of the life-as-reality game, and of giving back to things their toy-like 'usefulness,' is bound to the specific moment of one's life when infancy comes to an end, and we begin to define the very notion of seriousness as part of growing up. What counts then, in all this experience of being, is the inescapability of life itself, the process of growing up, and its very constraints, its social conventions, its realities. The urge to escape is our recognition of this inevitability, where the act of escape or flight from our becoming, from our reality, is a search for refuge. It is not a matter of getting out of life, but also of going somewhere... and it is therefore a spatial as much as a temporal metaphor. The need to escape is found to be identical at every juncture to which its adventure leads... it is as though the path traveled along could not lessen our dissatisfaction with the reality the adventure tries to lead us away from, toward somewhere else.

Therefore, with our need to escape, being itself appears not only as an obstacle that freethinking has to surmount or overcome, it appears as an imprisonment even, from which one must get out. Escaping is when the 'I' of existence wants to get out of itself, but does not flee itself as a limited being. Escape therefore puts into question peace with the self as a general entity, since it aspires to break the chains of the 'I' to the self. It is being itself or the 'one-self' from which escape flees. In escape the 'I' flees itself; not in opposition to the infinity of what it is not or what it will not become, but rather due to the very fact that it *is* or that it *becomes*. Escape therefore sits at the very inner structure of our being as a form of self-positing. It is a reminder that the events of our individual lives are masking the inevitability of all life as something which is time limited, or comes to a certain end. Escape can be a stepping outside of this time limitation, of life-time, but it is always deceptive. Like all immediate pleasure(s), it folds in on itself, it is within a moment of its own experience, but we inevitably fail to escape from ourselves.

So what has this got to do with art and its artistic terms or when art is exhibited or practiced? If we think back to the idea

expunerea sau practicarea ei? Dacă ne amintim ideea de joc ca element important al „jocului plăcut al vieții", atunci, prin extensie, arta poate fi văzută doar ca un joc care se joacă, nu într-un mod fictiv, frivol, ci chiar ca joc pe care *am ales* să-l jucăm, să facem parte din el și care ne oferă plăcere, dar și ca mijloc ce ne *permite* să evadăm. După părerea mea, conceptul de evadare poate fi cel mai bine ilustrat de *readymade*, care – de la Duchamp la Koons – a dus la extragerea obiectului de artă *din* lume, la înlăturarea sa temporară și la reconceptualizarea sa, conducând la transformarea valorii sale *în* lume. Rolul *readymade*-ului – ca ceva preluat din lucrurile deja existente în lume – propune o actualizare a figurii artistului-ca-iluzionist [*artist-as-escapologist*] care se aseamănă mai mult cu Houdini (care revine) decât cu Bas Jan Ader (care nu mai revine). Artistul ca iluzionist se angajează simultan în acțiuni de eliminare și reînnoire, în care există o continuă pendulare între ascundere, renaștere și descoperire – performând mai multe euri și ceva legat de subiectivitățile fragmentate ca ceva existând performativ în mai multe locuri deodată. Înscenând această evadare, anumite lucruri aparent obișnuite, banale, scapă de ele însele, fără a pierde din vedere ceea ce au fost odată. Actorii devin spectatori, noi devenim observatori ai noi înșine, jocul devine imagine și formă. Încăperea, galeria se transformă într-un straniu spațiu de joacă; jocul devine spațiu de expunere. Dimensiunea temporală a jocului se disipează într-o diversitate de imagini-timp: de momente, de părți ale corpului, de fantasme ale dorințelor și de timpi de joc într-o experiență proprioceptivă. Asemenea jucătorului de tenis, a cărui rachetă devine o parte a corpului său – imaginile și jocurile devin extensii reciproce și pentru noi, ca privitori și jucători ai jocului la fel de mult cum se risipesc unele în altele.

Arta evaziunii ne oferă așadar sentimentul unei deplasări melancolice. Lucrarea de artă ia parte la un joc dublu, un du-te-vino de asocieri. Teama de dispariția pe vecie a unei lumi este similară cu o dorință la fel de puternică de a fi redescoperit cu alți ochi. „CEEA CE NU ESTE AICI" nu este neapărat *un joc*, ci mai multe jocuri, nefiind însă cu adevărat un joc. Devenim lucrurile din jurul nostru care ne înconjoară, aceste lucruri dovedindu-se a fi atât ele însele cât și ceva mai mult decât erau odată. Locul lucrării finale se ascunde în mai multe zone - oameni, lucruri, acțiuni – și deopotrivă timpuri, aproape pierzându-se, dar dorind întotdeauna să fie descoperit. Asemenea unei truse de scamatorii implicată într-o economie de schimb a semnelor, obiectele și corpurile în acțiune sunt în egală măsură stranii și familiare. Prin utilizarea anumitor tactici – precum înlăturarea, descoperirea, deplasarea sau dezasamblarea – se produce o reconfigurare, iar elementele sunt reîncărcate, regândite și restabilite. Lucrurile și acțiunile sunt re-imaginate altfel, astfel încât „lucrarea finală" ce rezultă din „curatorial" produce un sentiment straniu atât de apartenență la – cât și de separare de – lumea din care derivă și lumea paralelă pe care a inventat-o. Nu este nici galerie, nici joc, nici expoziție, nici loc. Galeria, în schimb, joacă propriul rol ca „CEEA CE NU ESTE AICI", în care expoziția e un fel de joc, iar jocul devine un fel de galerie de activități, acțiuni, interacțiuni sociale și numeroase moduri de observare și consum.

Fiind o încarnare târzie a *readymade*-ului, există o eliminare a noțiunii de valoare artistică ca formă stabilă a expresiei individuale concretizată în practica materială, lucrarea rezultată manifestându-se ca o negare a capacității mimetice a artistului de a reflecta viața socială prin intermediul mâinii sale creatoare unice. Ceea ce are loc în schimb, bazându-se pe o înțelegere a producției post-autonome ca fundament al artei după

of play as an important element of this 'pleasant game of life,' then by extension art can be seen as just a game that is played, not in a fictitious, or facetious way, but really as something we *choose* to play, be part of, and that brings us pleasure, but also as something which *allows* us to escape. I would argue that the concept of escape is perhaps best embodied in the readymade, which—from Duchamp to Koons—has brought about the object's extraction *from* the world, its temporary removal and its re-conceptualization, leading to an adjustment of its value *in* the world. The role of the readymade—as that which is adopted from already existing things in the world—proffers an update on the figure of the artist-as-escapologist that is more Houdini (who returns) than Bas Jan Ader (who does not). Simultaneously, the artist as escapologist engages in acts of removal and renewal, in which there is a constant slippage between concealing, resurrecting and being uncovered—performing multiple selves and something to do with fragmented subjectivities as a kind of performed being in many places at once. In enacting this escape, seemingly ordinary, mundane things get away from being themselves, without ever losing sight of what they once were. Actors become spectators, we become observers of ourselves, playing becomes image, and form. The room, the gallery, becomes a strange play space; a game becomes a space of display. The temporal dimension of play-time collapses into a multiplicity of time-images: of moments, of body parts, of abstractions of desiring bodies and of game-times into a proprioceptive experience. Like the tennis player whose racket becomes part of their body – the images and the games become extensions of each other and us, as viewers and players of the game, as much as they collapse into one another.

Escapology, therefore, provides a sense of melancholic transportation. The artwork engages in a double game, a shifting to-and-fro of associations. Fear of a world being lost forever is paralleled with an equally persuasive desire to be rediscovered, differently. 'THAT WHICH IS NOT HERE' is therefore not really *a game*, but many games, while not being a game at all. We become the things around us, which surround us, while they are revealed as both themselves and something more than they once were. The locus of the end-work hides in many places—people, things, actions—and times at once, almost getting lost, but always wanting to be found. As a box of tricks invested in an exchange economy of signs, both objects and bodies in action are at once strange and familiar. Employing certain tactics—such as removal, revelation, displacement or dismantling—there is a reconfiguration, elements are re-charged, re-thought and re-deployed. There is a re-imagining of things and actions as they are, differently, so that the resultant 'end-work' of 'the curatorial' provides an uncanny sense both of its own belonging within, and separateness from, the world it derives from and the para-world it has invented. It is neither gallery nor game, neither exhibition nor site. Instead, the gallery plays its own cameo role as the 'THAT WHICH IS NOT HERE', where the exhibition is a kind of game and the game becomes a kind of gallery of activities, actions, social interactions and multiple modes of spectation and consumption.

As a latter-day incarnation of the readymade, there is a withdrawal of the notion of artistic value as a stable form of individual expression embodied in material practice, with the resultant work manifesting itself as a rejection of the mimetic capacity of the artist to reflect social life through their own, singular hand. Instead, based on an understanding of post-autonomous production as the foundation of art after Duchamp, there is a *process* of production in which the delegation of non-artistic labor to others is aligned with the artist's intent. Players

Duchamp, este un *proces* de producție în care delegarea muncii non-artistice către alții se aliniază cu intenția artistului. Jucătorii devin actori sau agenți ai artistului și viceversa, în timp ce lucrarea de artă-ca-expoziție devine un potențial loc al evadării pentru toți. Este probabil caracteristic pentru anularea diviziunii „dintre munca intelectuală și munca manuală ca bază a unei viitoare dizolvări a artei în practica socială" care a început în avangarda timpurie.[9]

Munca productivă și munca imaterială se dizolvă astfel într-o practică co-productivă, pentru ca arta să se poate extinde dincolo de estetismul alienat și alienant. Aici noțiunea de evadare stimulează scopul producției artistice prin „dispersarea mâinii artistului în forme de muncă heteronimă", permițând decăderea ca și dislocarea artistului din centrul auctorialității sale.[10]

> [Această] disjuncție radicală [se află] în centrul practicilor moderne de după readymade, și constituie distincția între modern și pre-modern: faptul că, în momentul de disoluție a formelor sale tradiționale, arta încurajează atât munca productivă, cât și pe cea neproductivă în câmpul ei, ca un mod de a reflecta la condiția artei și a muncii sub relațiile capitaliste.[11]

Asimilarea muncitorului cu artistul și a artistului cu muncitorul reprezintă o transformare a caracterului alienat al ambilor și, după părerea mea, o dublă evadare din identitățile predeterminate. Deși există o aparentă respingere a auctorialității în sensul tradițional, este vorba mai degrabă de o dispersare a auctorialității decât de un refuz al acesteia; ceva este construit – prin instrucție, construcție, invenție, setare și transgresare, alterație și amăgire –, căci, deși mai mulți actori și voințe joacă jocul numit „CEEA CE NU ESTE AICI", toate aceste elemente formează munca „curatorialului". De asemenea, evenimentele sale alcătuiesc multiple relații sociale ce se dizolvă în forme ale spectacolului de-corporalizat, unde experimentăm în primul rând producerea „expoziției" (în colaborare cu alții) și „expoziția" în sine ca parte a unui spectacol de grup (rareori singur), a cărui narațiune se construiește deseori retrospectiv (după eveniment).

Din perspectiva a „CEEA CE NU ESTE AICI", există o oarecare distanță față de această experiență specifică a evadării. Putem, deci, evada într-un gest de eliberare de ceva, undeva sau cineva – din acest spațiu și din acest timp – pentru o clipă, ce va fi mereu însoțită de dorința de a fi transformat, însă nu putem evada niciodată din noi înșine. Putem să ne sustragem, putem să scăpăm, putem să ieșim din joc, dar nu putem fugi din noi înșine, de noi înșine. De aceea, evadarea este mereu un loc al întoarcerii, al triumfului, al eșecului – oricât de imersivă ar fi experiența de a ne pierde, oricât de înaltă, oricât de depărtată de aici și acum – gestul evadării ne readuce mereu în spațiul pre-imersiv, înapoi de unde am început, cu un vag țiuit în urechi. Și apoi ne aducem aminte: nu erai tu de vină, eu eram.

SFÂRȘIT

Acest text a fost publicat inițial ca epilog, intitulat „Exhibitions as Curatorial Readymade Forms of Escape", în Paul O'Neill, Lucy Steeds, Mick Wilson, Simon Sheikh (ed.), *Curating After the Global: Roadmaps for the Present* (Cambridge, MASS.,: MIT Press, LUMA and CCS Bard, 2019), pp. 498-512, cu mulțumiri coordonatoarei Gerrie van Noord. Textul a fost scris

become actors or agents of the artist and vice versa, while the artwork as exhibition becomes a site of potential escape for both. It is perhaps representative of a collapse of the division "between intellectual labour and manual labour as the basis for the future dissolution of art into social praxis" that began with the early avant-garde.[9]

Productive labor and immaterial labor thus dissolve into co-productive practice, so that art can extend itself beyond alienated and alienating aestheticism. Here, the notion of escape is opened up at the point of artistic production, with the "dispersal of the artist's hand into forms of heteronymous labour" enabling a dissolution as much as a displacement of the artist from the center of their own authorship.[10]

> [This] radical disjunction [is] at the heart of modern practice after the readymade, and as such, is what distinguishes the modern from the pre-modern: the fact that, at the moment of dissolution of its traditional forms, art invites both productive and non-productive labour into its realm as a means of reflecting on the conditions of both art and labour under capitalist relations.[11]

The assimilation of the worker into the artist and the artist into worker is a transformation of the alienated character of both, and I would argue a two-way escape from predetermined identities. Although there is seemingly rejection of authorship in the traditional sense, there is a diffusion rather than a refusal of authorship, something is being made—through instruction, construction, invention, rule setting and breaking, alteration, and deception—for although there are multiple actors and agencies at work in the game of 'THAT WHICH IS NOT HERE,' all these elements make up 'the curatorial' work. Additionally, its events makes up multiple social relations, which become dissolved into forms of disembodied spectacle, where we primarily experience the making of 'the exhibition' (working with others) and 'the exhibition' itself as part of a group spectacle (rarely alone) where often its narration is constructed in retrospect (after the event).

From this perspective of the 'THAT WHICH IS NOT HERE,' there is a kind of remoteness to this particular experience of escape. We can, therefore, escape, in an act of release or liberation from something, somewhere or someone—from this place and this time—for a moment, which will always be accompanied by some kind of wish to be transformed, but we cannot escape from ourselves. We can become abstracted, we can get out of it, off our heads if we like, out of the game, but not out of our heads or out of ourselves. Escape is therefore also always a site of returning, coming back, coming down – no matter how immersive the experience of getting lost, no matter how high, how removed from the here and now—the act of escape always brings us back to the pre-immersive space, back to where we were, only with a slight din ringing in our ears. Then afterward we remember: it was not you, it was me after all.

THE END

This text was published originally as The Epilogue Chapter: "Exhibitions as Curatorial Readymade Forms of Escape," in Paul O'Neill, Lucy Steeds, Mick Wilson, Simon Sheikh (eds.), *Curating After the Global: Roadmaps for the Present* (Cambridge, MASS.,: MIT Press, LUMA and CCS Bard, 2019), pp. 498-512, and with thanks to managing editor Gerrie van Noord. The text was written in numerous stages over the course of a five-to-

în numeroase stadii pe parcursul a cinci-șase ani, începând din 2013, la CCS Bard College. Acesta s-a dezvoltat prin intermediul cursurilor, prelegerilor publice și a unor texte mai scurte publicate, prin cercetare exploratorie și seminarii. Forma sa actuală este o variantă considerabil rescrisă a unei prelegeri performative comandate de echipa de cercetare și publicații a Muzeului Național de Artă Modernă și Contemporană (MMCA) din Coreea, și a fost prezentată la simpozionul „What do Museums Research?" în aprilie 2018 la MMCA. Ca text scris, a fost pentru prima dată publicat în Jina Choi, Helen Jungyeon Ku, Song Sujong, Kim Seong Eun (ed.), *What Museums Do 1: The Curatorial in Parallax* (Seoul: National Museum of Modern and Contemporary Art, 2018).

Traducere de Ruxandra Demetrescu, Rareș Grozea și Marina Oprea

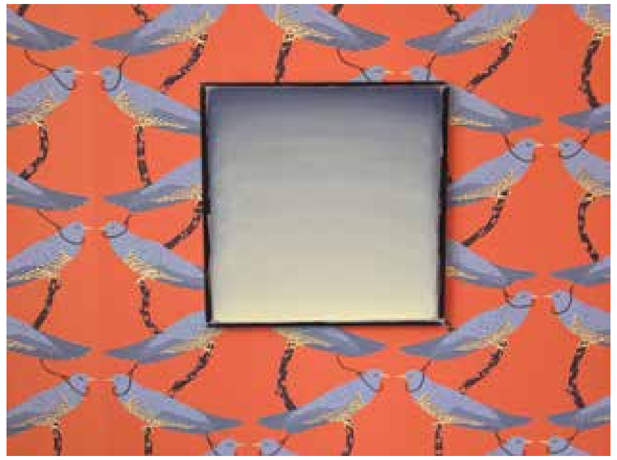
Note:

1. Jean-Paul Martinon (ed.), *The Curatorial: A Philosophy of Curating* (London: Bloomsbury, 2013), p. ix.
2. Vezi Irit Rogoff, „Smuggling—A Curatorial Model," în Vanessa Joan Müller și Nicolaus Schafhausen (ed.), *Under Construction: Perspectives on Institutional Practice* (Cologne: Walther König, 2006), pp. 132-133.
3. Maria Lind, „The Curatorial," *Artforum*, octombrie, 2009, pp. 103-105.
4. Beatrice von Bismarck, „Curatorial Criticality: On the Role of Freelance Curators in the Field of Con-temporary Art," în Marianne Eigenheer (ed.), *Curating Critique* (Frankfurt-am-Main: Revolver, 2007), pp. 62-69.
5. Emily Pethick, „The Dog that Barked at the Elephant in the Room" The Exhibitionist, No. 4, pp. 81-82.
6. Adam Phillips, *Houdini's Box: On the Arts of Escape*, London: Faber & Faber, 2001, p. 157.
7. Vezi Mark Hutchinson's essay, "An Art of Escape," disponibil online la http://www.markhutchinson.org/writing/writing%20art%20of%20escape.html (accesat 9 iulie, 2018), și Adam Phillips, *Houdini's Box: On the Arts of Escape*, London, Vintage, 2002.
8. Emmanuel Levinas, *On Escape*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2003, p. 52.
9. John Roberts, *The Intangibilities of Form*, London and New York, NY: Verso, 2007, pp. 2-3.
10. Ibid.
11. Ibid.

six year period, beginning in 2013 at CCS Bard College. It has developed through classes, public lectures, shorter published texts, exploratory research and seminars. Its current form is a considerable reworking of a commissioned performative lecture by the Research and Publication Team of the National Museum of Modern and Contemporary Art (MMCA), Korea, and delivered as part of their symposium "What Do Museums Research?" in April 2018 at MMCA. As a written text it was first published in Jina Choi, Helen Jungyeon Ku, Song Sujong, Kim Seong Eun (eds.), *What Museums Do 1: The Curatorial in Parallax* (Seoul: National Museum of Modern and Contemporary Art, 2018).

Endotes:

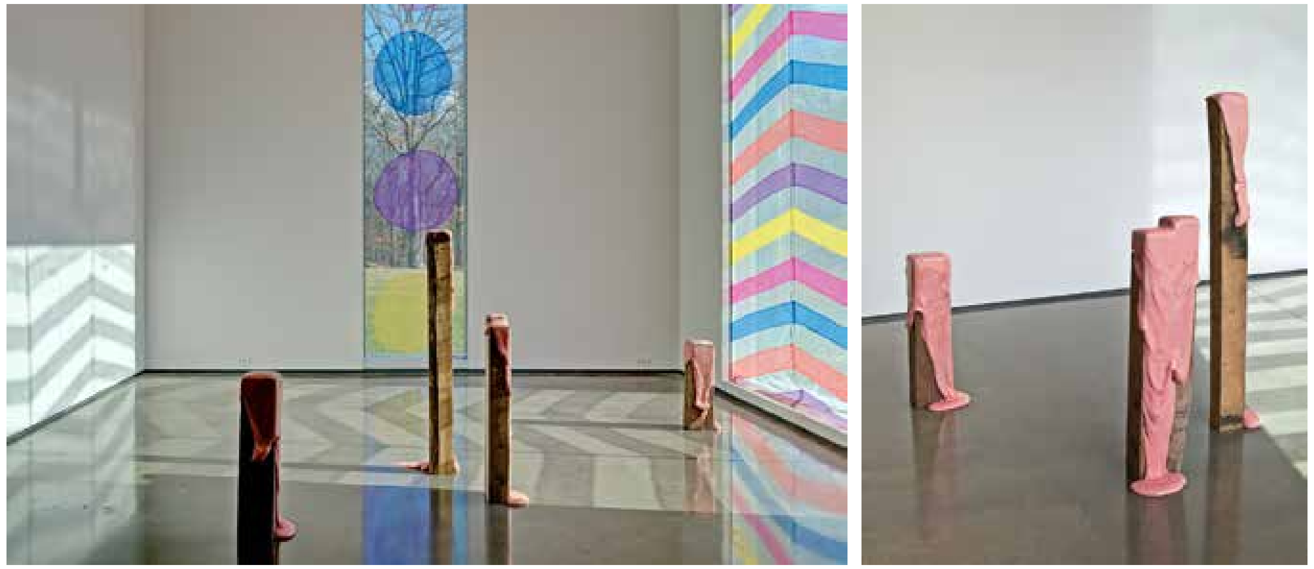
1. Jean-Paul Martinon (ed.), *The Curatorial: A Philosophy of Curating* (London: Bloomsbury, 2013), p. ix.
2. See Irit Rogoff, "Smuggling - A Curatorial Model" in Vanessa Joan Müller and Nicolaus Schafhausen (eds.), *Under Construction: Perspectives on Institutional Practice* (Cologne: Walther König, 2006), pp. 132-133.
3. Maria Lind, "The Curatorial," *Artforum*, October, 2009, pp. 103-105.
4. Beatrice von Bismarck, "Curatorial Criticality: On the Role of Freelance Curators in the Field of Contemporary Art," in Marianne Eigenheer (ed.), *Curating Critique* (Frankfurt-am-Main: Revolver, 2007), pp. 62-69.
5. Emily Pethick, "The Dog that Barked at the Elephant in the Room", The Exhibitionist, No. 4, pp. 81-82.
6. Adam Phillips, *Houdini's Box: On the Arts of Escape* (London: Faber & Faber, 2001), p. 157.
7. See Mark Hutchinson's essay, "An Art of Escape," available online at http://www.markhutchinson.org/writing/writing%20art%20of%20escape.html (accessed July 9, 2018), and Adam Phillips, *Houdini's Box: On the Arts of Escape* (London: Vintage, 2002).
8. Immanuel Levinas, *On Escape* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2003), p. 52.
9. John Roberts, *The Intangibilities of Form* (London and New York, NY: Verso, 2007), pp. 2-3.
10. Ibid.
11. Ibid.



Un tablou mic, aproape pătrat, pe un perete portocaliu
We are the Center for Curatorial Studies
Curatoriat de Paul O'Neill, la Hessel Museum și Center for Curatorial Studies, Bard College, 2016-2017. Detaliu din instalație, în care poate fi văzută lucrarea *Untitled* (2008) de William McKeown, deasupra lucrării aceluiași artist, *Cloud Cuckoo Land* (2008-2017), tapet, dimensiuni variabile.
Credite foto: Chris Kendall.
A Small, almost square painting on an orange wall
We are the Center for Curatorial Studies
Curated by Paul O'Neill, at The Hessel Museum and the Center for Curatorial Studies, Bard College, 2016-2017. Installation detail showing William McKeown's *Untitled* (2008) on top of his *Cloud Cuckoo Land* (2008-2017) wallpaper, dimensions variable.
Photo: Chris Kendall.

Un copil șezând într-un scaun colorat
Copil cu lucrarea lui Mary Heilmann, *Sunny Chair (Green)* (2016), la Whitechapel Gallery, Londra, expusă mai târziu în cadrul expoziției *We are the Center for Curatorial Studies*, curatoriată de Paul O'Neill, la Hessel Museum și Center for Curatorial Studies, Bard College, 2016-2017.
Credite foto: Paul O'Neill.
A Young child sitting on a colorful chair
Young child with Mary Heilmann's *Sunny Chair (Green)* (2016) at the Whitechapel Gallery, London, shown later as part of *We are the Center for Curatorial Studies*, curated by Paul O'Neill, at The Hessel Museum and the Center for Curatorial Studies, Bard College, 2016-2017.
Photo: Paul O'Neill.

Daffy Duck șezând în pat
Gareth Long, *Work in Progress*, parte a expoziției *We are the Center for Curatorial Studies*, curatoriată de Paul O'Neill, la Hessel Museum și Center for Curatorial Studies, Bard College, 2016-2017.
Imagine pusă la dispoziție prin amabilitatea artistului.
Daffy Duck sitting on a bed
Gareth Long, *Work in Progress*, shown as part of *We are the Center for Curatorial Studies*, curated by Paul O'Neill at The Hessel Museum and the Center for Curatorial Studies, Bard College, 2016-2017.
Image courtesy of the artist.



Pastă lipicioasă roz pe lemn
Nina Canell, *Five Long Milliseconds* (2014), parte a expoziției *We are the Center for Curatorial Studies*, curatoriată de Paul O'Neill, la Hessel Museum și Center for Curatorial Studies, Bard College, 2016-2017. Instalație cu detalii ale lucrării artistei Nina Canell.
Credite foto: Chris Kendall.
Pink goo on wood
Nina Canell, *Five Long Milliseconds* (2014), shown as part of *We are the Center for Curatorial Studies*, curated by Paul O'Neill, at the Hessel Museum and the Center for Curatorial Studies, Bard College, 2016-2017. Installation with detail of work by artist Nina Canell.
Photo: Chris Kendall.

Un sac de dormit pe podea
Eduardo Padilha, *Sleeping Bag* (în desfășurare), parte a expoziției *We are the Center for Curatorial Studies*, curatoriată de Paul O'Neill, la Hessel Museum și Center for Curatorial Studies, Bard College, 2016-2017. Detaliu de instalație cu lucrări ale artistului Eduardo Padilha (saci de dormit și fereastră) și o lucrare video a artistului Falke Pisano
Credite foto: Paul O'Neill.
A Sleeping Bag on the Floor
Eduardo Padilha, *Sleeping Bag* (ongoing), part of *We are the Center for Curatorial Studies*, curated by Paul O'Neill at The Hessel Museum and the Center for Curatorial Studies, Bard College, 2016-2017. Installation detail with works by artist Eduardo Padilha (sleeping bags, and window), and video work by artist Falke Pisano.
Photo: Paul O'Neill.

1/2 DECALOG / DECALOGUE

Interviu cu Liviana Dan de Ruxandra Demetrescu
Interview with Liviana Dan by Ruxandra Demetrescu

1. Cum crezi că se configurează azi spațiul expozițional din perspectiva instituțională?
2. Cum vezi diferențele între muzeu, galerie și alte structuri (îmi amintesc o discuție foarte interesantă, în care vorbeai despre așa-numitele spații independente/alternative, care sunt adesea susținute de „marea finanță" – bănci în principal)?
3. Cum vezi acum relația dintre operă/imagine, artist și spațiul de expunere?
4. Cum crezi că se va (re)modela spațiul expozițional după pandemie? Mă gândesc la public – a cărui libertate a fost și (încă mai) este îngrădită; dar (mai ales) la transformarea spațiului expozițional însuși: uneori spațiul galeriei a devenit atelierul artistului și apoi s-a transformat în spațiu virtual ca să ajungă înapoi la public;
5. Cum ai lucrat cu artiștii în lunile de izolare?

Este interesant momentul, cu teme potrivite, cu ordinea potrivită în care apar întrebările tale, Ruxandra. Arta a fost bună și confortabilă, arta s-a întâlnit cu banii și acum arta se întâlnește cu pandemia.

1. La început lucrurile par simple. Topica expozițiilor și a spațiului care le găzduiește este doar despre cum negociezi cu ideile. Expozițiile sunt personale, de grup, retrospective, teoretice, politice, sociale, estetice.
Spațiul este un muzeu, o galerie, o *Kunsthalle*, un *Kunstverein*, o fundație... Expoziția are politica unui ritual care poate schimba gândirea noastră. Spațiul este o construcție care oscilează între obiect și proces. Un spațiu frumos, deschis, flexibil, cu structuri simple și lumina bună. Trebuie doar să-i înțelegi colțurile, pereții, podeaua.
O cutie unde se arată artă, o cameră/ancoră, un Denkraum. Expoziția are definiții pline de grandoare: „ultimul și cel mai înalt tip de industrie", „o urgență artistică", expoziția implică „hegemonia în accesul democratic spre artă". Expoziția impune o ierarhie și de obicei are o autoritate clară. Expoziția poate să fie teoretică, influențată de istoria artei și de mediul universitar, ori este „de audiență", influențată de obiectele expuse și dezvoltată de proximitatea muzeului.
Strategia expoziției este susținută de discursul curatorului. Un discurs despre obiecte, locuri, oameni, idei.
Practica artistică și estetica instituțională au impus expoziției regulile artei conceptuale, un bun moment pentru a introduce expoziția ca dosar teoretic într-o istorie a expozițiilor de care avem așa de multă nevoie.

2. Când arta întâlnește banii lucrurile se schimbă... apar dimensiunile gigantice, aroganța, uber curatorul. Apar noi spații, muzee private, mega galerii, adevărate „scări spre cer" pentru gloria proprie a celor care le înființează. Critica instituțională dă semne de fragilitate.
Lumea lăuntrică devine realitate ca spațiu, ca șablon, ca nălucire.

1. How do you think the exhibition space is configured nowadays from an institutional perspective?
2. How do you see the differences between museums, galleries, and other structures (I recall a very interesting discussion where you talked about so-called independent/alternative spaces that are in fact funded by "big finance" – mainly banks)?
3. How do you see the relation between artwork/image, artist, and exhibition space?
4. How do you think exhibition spaces will be (re)designed after the pandemic? I'm thinking here of the audience, whose freedom was (and still is) constrained, but also (most importantly) of how the exhibition space itself will change: the gallery space at times became the artist's studio, and then it became virtual space, thereby returning to the public.
5. How did you work with artists during the months of isolation?

It is an interesting moment, with appropriate topics and an appropriate order to your questions, Ruxandra. Art has been good and comfortable, then it met money, and now art meets the pandemic.

1. At first, things look simple. The issue with exhibitions and the space housing them is how you manage ideas. Exhibitions can be theoretical, political, social, retrospective, aesthetic, solo or group shows.
The space can be a museum, a gallery, a Kunsthalle, a Kunstverein, a foundation... Exhibitions have the politics of a ritual that can change our way of thinking. The space is a construction oscillating between object and process. A nice, open, flexible space with simple structures and good lighting. You only need to understand its corners, walls, and floor.
A box where art is displayed, a room/anchor, a Denkraum.
Exhibitions have these grandiloquent definitions: "the final and highest kind of industry," "an artistic urgency," an exhibition implies "hegemony in the democratic access to art." An exhibition imposes a hierarchy and often has a clear authority.
An exhibition can be theoretical, under the influence of art history and academia, or "audience-focused," influenced by the exhibited objects and then developed by the proximity of the museum.
The exhibition's strategy is supported by the curator's discourse, a discourse about objects, places, people, or ideas.
Artistic practice and institutional aesthetics have imposed the rules of conceptual art for exhibitions, a good moment to introduce the exhibition as theoretical question into a history of exhibitions, which we so desperately need.

2. When art meets money, things change... we get large proportions, arrogance, and the uber-curator. We get new spaces, private museums, mega galleries, veritable "stairways to heaven" for the glory of their founders. Institutional critique shows signs of weakness.

Apar programe de tipul *pool-projects* care combină colaborarea dintre grupuri de colecționari, de oameni foarte bogați interesați de artă ori de schimbarea statutului social și grupuri de curatori, critici de artă, esteticieni, cu programe culturale și curatoriale de antrenament.
Puternic susținute, expozițiile *blockbuster* au impus o mutație metafizică – poți să-ți imaginezi lumea altfel decât este – și conversia clădirilor.
Este preferat un spațiu alb fără context – ferestrele, ușile, prizele, caloriferele, totul dispare. S-a creat ușor un mod privilegiat de prezentare, un standard, un design din afară spre interior, neprietenos cu arta. Totul devine utopic și creează multe tensiuni teoretice.
Expoziția devine un aparat, un dispozitiv racordat la putere.

3. Salvarea a venit de la artiști.
Artiștii au reacționat, au început să studieze politica economică a instituțiilor, au început să cerceteze fluxul banilor și agendele ideologice ale celor care susțin spațiile independente, alternative.
Au fost introduse grile simbolice, nu numai estetice.
S-au dezvoltat noi legături între zonele de artă și comunitățile din imediata lor apropiere.
A fost regândit, datorită instalațiilor și performance-urilor, modelul static al expoziției. Artiști marginali, artiste femei, forme de artă publică au dezvoltat pentru expoziții spații noi – fabrici, case elegante, școli, grădini, sere, cimitire, birouri, locuri de joacă. Spații aproape fantomatice, aproape poetice.
Paradoxal sunt prezente fizic, local, dar sunt exotice și anterioare temporal.

4. Acum arta întâlnește pandemia. Sunt tot mai puțini bani.
Dispar mega galeriile, mega expozițiile și mega curatorii.
Sper să dispară și aroganța. Și desenele făcute pe iphone și vândute cu milioane de dolari. În seria de conversații ArtBaselZoom, importanți oameni de artă apar triști, plictisiți, chiar deprimați.
Se întoarce arta la austeritate, grădini și structuri locale?
Nu poți să constrângi arta să se mute online.
Arta are nevoie de spațiu fizic.
Stilul și rutina online nu pot înlocui acest lucru. Este o metodologie și o poetică diferită. *The skin of the museum* este greu de schimbat.
Poți filma expoziții pentru documentare, pentru activități comerciale, comunicare, educație. Emoția și puterea unei expoziții nu pot fi regăsite însă online. Designul spațiului se va inversa – din interior spre exterior.
Este nevoie de responsabilitate și practici colaborative, nu de autoritate și nonsensuri.

5. A fost o perioadă bizară, adevărul era mai ciudat decât ficțiunea. Toate proiectele se amânau ori se anulau. Toți artiștii aveau probleme. Poate o să găsim aceste probleme în expozițiile care se pregătesc. Poate vom renunța și noi la aroganță, dublu standard și discuții permanente care au loc într-o lume paralelă. Poate contextele imaginare și realitățile utopice se vor diminua. Un sens al urgenței ar fi mult mai potrivit.

The inner world becomes reality as space, stencil, chimera.
We get pool-project-style programs that involve the collaboration between groups of collectors, of very rich people who are interested in art or in changing their social status, and groups of curators, art critics, and aestheticians, with cultural and curatorial practice programs.
With their strong backing, blockbuster exhibitions have imposed a metaphysical mutation (you can imagine the world differently) and the conversion of buildings.
What is preferred here is a white, contextless space – windows, doors, sockets, radiators, all have to go. A privileged way of display was created, a standard, a design from outside in, unfriendly towards art. Everything is utopian and leads to many theoretical tensions.
The exhibition becomes an apparatus, a device hooked up to power.

3. Salvation came from the artists.
Artists reacted: they began studying the institutions' economic policies, they began following the flow of the money and the ideological agendas of those who support independent, alternative spaces.
They introduced symbolic frameworks in addition to the aesthetic ones.
Closer ties between art and communities in its immediate proximity were developed.
Thanks to installations and performance art, the static model of the exhibition was rethought. Marginal artists, women artists, and forms of public art developed new exhibiting spaces: factories, elegant houses, schools, gardens, greenhouses, graveyards, offices, playgrounds, spaces that are almost ghostly, almost poetic.
Paradoxically, they are physically, locally present, but are exotic and in the past.

4. Now art meets the pandemic. Money is running low.
Mega galleries, mega exhibitions, and mega curators are all disappearing.
I hope the arrogance will disappear too. And the drawings made on an iPhone and then sold for millions of dollars. In the conversation series ArtBaselZoom, some of the important art people appear sad, bored, even depressed.
Is art returning to austerity, gardens, and local structures?
You can't forcibly move art online.
Art needs physical space.
The online style and routine cannot replace that. It is simply a different methodology and poetics. The skin of the museum is hard to change.
You can film exhibitions for documentation, commercial, communication, or educational purposes. But the feeling and power of an exhibition cannot be transferred to the online. Space design will go the opposite way: from inside out. What is needed is responsibility and collaborative practices, not authority and nonsense.

5. It has been a strange period, truth was stranger than fiction. All projects were being postponed or cancelled. Every artist was struggling. Maybe we will encounter these problems in the exhibitions being prepared right now. Maybe we will leave behind our arrogance, double standards, and constant discussions divorced from reality. Maybe the imaginary contexts and utopian realities will diminish. A sense of urgency would be much more appropriate.

Translated by Rareș Grozea

REVIZITÂND FESTIVALUL SAU BIENALA ENTUZIAȘTILOR

REVISITING THE FESTIVAL OR THE BIENNALE OF THE LIVELY

Text: Patrick Flores

Afinitățile mele față de „curatoriat” și de extensia sa în „bienală” au fost modelate de activitatea mea în domeniul „istoriei artei”. Ca istoric de artă care consideră bienala un element esențial în rețeaua producției artistice într-un timp și spațiu, mobilizez trei impulsuri ale unei practici în care distanța și actualitatea generează, inevitabil, contemporaneitatea. În acest ansamblu curatoriat-bienală-istoria artei, esențiale sunt exigențele prezentului și provocările schimburilor artistice, acestea confruntându-se cu cerințele unei genealogii active și cu emoțiile prefigurării.

Încep cu natura prezenței pe care bienala o animă pentru anumiți agenți care, datorită faptului că sunt reprezentați prin intermediul acestor impulsuri, devin capabili să transpună reprezentarea într-o condiție de mediere critică, înțeleasă nu doar în termenii politicilor liberale ale recunoașterii sau ai formalismelor unei cariere profesionale. Cred că această posibilă mediere și capacitate de reflecție asupra semnificației de a fi într-o bienală reprezintă efortul și urgența demersului: de a rafina participanții și, într-o notă brechtiană, de a refuncționaliza bienala într-o manieră semnificativă și totalizantă în contextul propriilor traiectorii independente de, prin, peste, împotriva, alături și pe lângă bienală. Mă interesează formarea acestui mecanism alert precum și capacitatea bienalei de a crea un climat mai optimist decât cel al lumii artei actuale.

Reflectând la această posibilitate, sunt atras de cuvântul „festival”. Din punct de vedere al istoriei artei, în Asia de Sud-Est, „festivalul” era văzut ca un fel de vector intermediar, ce se îndepărtează de un modernism contestat, cu instrumente adiacente precum critica și expoziția, îndreptându-se către altceva sau altundeva, în câmpul contemporaneității, într-o condiție neîndatorată cu totul modernității. Inițiativele artiștilor în anii optzeci și nouăzeci în orașele Baguio din Filipine și Chiang Mai din Thailanda, orașe aflate la nord de capitalele țărilor respective, Manila și Bangkok, sunt dovezi ale acestor intersecții. Într-un demers mai timpuriu, ce urmărea stabilirea regiunii asiatice ca sferă culturală a producției artistice, Muzeul de Artă Fukuoka a deschis, între 1979-1980, expoziția *First Asian Art Show* [*Prima expoziție de artă asiatică*]. În 1980, artistul și gânditorul Raymundo Albano a organizat secțiunea dedicată Filipinelor pentru această expoziție, prezentată ca festival, fapt ce l-a entuziasmat pe Albano. În sfârșit, s-ar fi putut gândi el, iată un eveniment despre arta asiatică care oferă o nouă modalitate de a concepe un proiect în virtutea faptului de a fi regional sau internațional „asiatic”, un posibil cod pentru

My sympathies with the “curatorial” and its extension into the “biennale” have been shaped by my work on the “art historical.” As an art historian who considers the biennale a vital skein in the meshwork of producing the art of a time and a place, I summon these three impulses of practice in which remoteness and recentness inevitably generate contemporaneousness. Crucial in this curatorial-biennale-art historical ensemble are the demands of the present and the pressures of currency as these come into contact with the requirements of an active genealogy and the excitements of prefiguration.

I begin with the condition of presence that the biennale animates for certain agents who, because they are represented via these impulses, may be able to transpose representation into a condition of critical mediation, and not strictly in terms of the liberal politics of recognition or the formalisms of a professional career. It is this possible mediation, this ability to think what it means to be in a biennale, that I believe is the travail and the longing of the enterprise: to hone its participants and, in a Brechtian register, to refunction the biennale in a way that makes sense, and gains rondure, in the context of their own trajectories independent of, through, beyond, against, beside, and besides the biennale. I am interested in the formation of this attentive agency, as well as the ability of the biennale to create a climate more sanguine than the existing art world.

In reflecting on this possibility, I am drawn to the word “festival.” Art historically in Southeast Asia, the “festival” was seen as a kind of transitional vector away from a contested modernism, with its attendant devices like critique and exhibition, and towards something or somewhere else in the realm of the contemporary, in a state not entirely beholden to the modern. The initiations of artists in the eighties and nineties in Baguio in the Philippines and Chiang Mai in Thailand, cities north of the respective capitals Manila and Bangkok, point to these intersections. In an earlier endeavor to convene the Asian region as a cultural sphere of art production, the Fukuoka Art Museum in 1979 and 1980 opened the *First Asian Art Show*. In 1980, the artist-thinker Raymundo Albano organized the Philippine section for this exhibition, which cast itself as a festival. Albano was thus heartened. Finally, he might have thought, here was an event on Asian art which offered a different way of conceiving a project by virtue of its being regionally or internationally “Asian,” a cipher perhaps of a gamut of projected negations: not national, not western, not colonial, not even modern, as these rubrics had been heretofore considered by the art world. Albano was to be disappointed,

Vedere de ansamblu a lucrărilor lui Carlos Villa (1967-2006), Bienala de la Singapore, 2019.
Credite foto: Bienala de la Singapore, 2019.
Survey of Carlos Villa works (1967-2006), Singapore Biennale 2019.
Image courtesy Singapore Biennale 2019.

o serie de negații previzibile: nici național, nici vestic, nici colonial, nici măcar modern, așa cum fuseseră până atunci considerate aceste categorii de către lumea artei. Albano urma să fie dezamăgit, lamentându-se: „De ce, de pildă... expoziția este organizată într-un stil evident occidental, când ar trebui să fie asiatic? Ne întrebam apoi de ce era nevoie ca lucrările să fie obiecte scumpe. Și de ce lucrările au trebuit transportate cu o săptămână înaintea vernisajului, nelăsând nimic la voia întâmplării. Apoi ne întrebam de ce s-a numit «festival» când era doar o expoziție de pictură și sculptură. Și de ce o astfel de artă contemporană trebuia să fie încorsetată de niște reguli atât de previzibile.”[1]

Înterogările lui Albano erau semnificative: modernitatea muzeului, obiectul, occidentalismul, pictura și sculptura erau considerate responsabile pentru și juxtapuse cu dorința de contemporaneitate sau cel puțin curiozitatea față de aceasta. Astfel, festivalul pare să fie recunoscut ca alternativă viabilă; tradițional și inovator; în mare măsură local. Interogând atât de precoce o paradigmă existentă, Albano recuperează oarecum festivalul, astfel încât azi să îl putem poziționa în propriul nostru mediu ca alternativă la invocarea în general superficială a mult-prea-depreciatului „spectacol”. Festivalul se aseamănă spectacolului, sau are un efect de spectacol, însă nu trebuie confundat cu acesta. De fapt, pentru Albano, o înrudire anticipată cu festivalul se regăsește în instalație, a cărei bază, la rândul ei, este festivalul sau acea „conexiune profundă între... «impulsurile» copilăriei și receptivitatea artistului pentru manifestarea sculpturii noi – îndeosebi pentru acel tip de sculptură suspendată de, sprijinită pe sau dependentă de o structură existentă.” Prin „impulsuri” autorul se referă la „cățăratul în copaci, construitul de arce, atârnatul de stegulețe pe străzi, suitul în turnuri pentru a trage clopotele”.[2]

Gândindu-mă la cuvântul „festival”, mi-a venit în minte cartea lui Eugen Weber, *Peasants into Frenchmen: The Modernization of Rural France* [*De la țărani la francezi: modernizarea Franței rurale*], mai ales capitolul intitulat „The Way of All Feasts” [„Caracteristicile tuturor serbărilor”]. Într-un fragment, acesta afirmă: „Într-un fel sau altul, serbările și revoltele erau unul și același lucru. Este semnificativ faptul că... unul dintre termenii folosiți pentru festinuri era *riotée*. În final, acesta era parte din scopul lor: să schimbe ritmul monoton al vieții cotidiene, reîmprospătând-o.”[3] Când a avut loc tranziția la societatea urbană, comemorările colective au devenit tot mai privatizate. Conform lui Weber, „serbările tradiționale îi fixau pe oameni în mediul lor; sărbătorile moderne îi dispersează, permițându-le să evadeze din viața de zi cu zi.”[4] Desigur, nu propun întoarcerea naivă și convenabilă la acest aranjament al serbării comunitare și separarea clară între aceasta și contemplarea auto-reflexivă, modernă, ori celebrarea necritică a timpului liber și a economiei de îmbogățire de factură neoliberală. Menționez serbarea mai ales pentru a ne ajuta să reconsiderăm potențialul de sociabilitate al festivalului nu ca pe încă o scenă completă sau moment consumat, ci ca pe ceva unic, care, conform autoarelor Barbara Cassin și Alessandra Russo, este inevitabil transpus în tensiuni dinamice și procese de emergență și tradiție, de confruntare sau strategie cotidiană și în inexorabila iradiere de putere și rezistență populară.[5]

Coordonând o bienală ca Bienala de la Singapore din 2019, intitulată *Every Step in the Right Direction* [*Fiecare pas în direcția bună*], am permis ca această anxietate să genereze un repertoriu de opțiuni de realizare a bienalei. De la început nu am vrut doar să cooptez niște aliați și să-i introduc în comunitatea

lamenting: “Why, for instance... is the show so organized within a highly Western mold when it should be Asian? Then one questioned why works had to be expensive objects. Then one questioned why works had to be transported one week before the opening and nothing is left to chance. Then one questioned why it was called a 'festival' and it was only a painting and sculpture exhibition. Then one questioned why such contemporary art had to be so bound within highly predictable rules.”[1]

These questions by Albano were instructive: the modernity of the museum, the object, the western, the painting, and the sculpture were being held accountable to, and juxtaposed with, the desire - or at least the curiosity - for the contemporary. In this schema, the festival seems to be in place, and replacing; folk and reconstructive; extensively local. In light of such a precocious interrogation of an existing paradigm, Albano reclaims the festival, as it were, so that we may in our own milieu today position it as a foil to the usually idle invocation of the much-maligned “spectacle.” The festival resembles the spectacle, or bears a spectacle-effect, but it cannot be conflated with it. In fact, for Albano, a prospective cognate of the festival is the installation, the basis of which in turn is the festival, or that “deep connection between... childhood ‘urges’ and an artist’s open-mindedness in expressing new sculpture – especially the kind that hangs, leans, or gets support from an existing structure.” By *urges* he meant: “to climb trees, raise arches, line streets with buntings, climb towers to ring bells.”[2]

As I was thinking about the word *festival*, I thought of Eugen Weber’s book *Peasants into Frenchmen: The Modernization of Rural France*, particularly the chapter he titled “The Way of All Feasts.” In one passage, he would say: “One way or another, feasts and disturbances were one. Significantly... one term for feasts was *riotée*. After all, that was part of their purpose: to alter the even rhythm of everyday life and thus refresh it.”[3] When a shift to urban society took place, collective commemorations became increasingly privatized. According to Weber, “traditional feasts had fixed people in their milieu; modern holidays dispersed them, allowed them to escape the life of everyday.”[4] Of course, I am not suggesting that we naively and conveniently retreat to this arrangement of community feasting, that we drive a wedge between it and the self-reflexive, modernist contemplation, or that we uncritically celebrate the leisure and enrichment economy of the neoliberal temperament. I cite it, in large part, to help us reconsider the potential gregariousness of the festival, not as another fully formed site or consummate moment, but as something untranslatable, that is, following Barbara Cassin and Alessandra Russo, that which can never stop being translated in the dynamic tensions and processes of emergence and tradition, everyday struggle, or strategy, and the inexorable radiation of power and popular resistance.[5]

Directing a biennale like the Singapore Biennale 2019, titled *Every Step in the Right Direction*, I would let this anxiety generate a repertoire of options in biennale making. At the outset, I did not want to merely co-opt the socius and convey it into the folds of the biennale. Instead, I thought of ways to expand the field of the biennale’s socius so that initiations that have staked out the ground over time would broaden the biennale without reducing the latter to an instrument or a reflection. I was interested in practices that ethically and geopoetically created co-operative social form. This was why I turned to Carlos Villa, a Filipino-American artist who critically engaged with Abstract Expressionism by inflecting it with the

Phare, Circul din Battambang, performance-ul *Phum Style*, Far East Plaza, noiembrie 2019, Bienala de la Singapore, 2019. Credite foto: Patrick Flores.
Phare, the Battambang Circus, performance of *Phum Style*, Far East Plaza, November 2019, Singapore Biennale 2019. Image courtesy: Patrick Flores.

Phare, Circul din Battambang, decor și documentare pentru performance-ul *Phum Style*, Bienala de la Singapore, 2019. Credite foto: Singapore Biennale 2019.
Phare, the Battambang Circus, set design and documentation of the performance of *Phum Style*, Singapore Biennale 2019. Image courtesy; Singapore Biennale 2019.

bienalei. M-am gândit, în schimb, la modalitățile de a extinde câmpul parteneriatului în bienală, pentru ca inițiativele care au definit teritoriul de-a lungul timpului să poată extinde bienala, fără a o reduce la un instrument sau la o reflecție. Eram interesat de practicile care produceau, etic și geopolitic, forme sociale de cooperare. De aceea am fost atras de Carlos Villa, un artist filipinezo-american, care a abordat în mod critic expresionismul abstract, injectându-i experiența de viață din Pacific, Filipinele, migrația, pedagogia și activismul. Astfel, a curatoriat expoziția *Other Sources: An American Essay* [*Alte surse: un studiu american*] în 1976, anul în care Statele Unite ale Americii comemorau bicentenarul națiunii… Aducând laolaltă femei, disidenți politici și militanți pentru drepturile sexuale, persoane de culoare participând la serbări, cântând, dansând și discutând, Villa a creat o lume nouă sau o constelație de afinități. Într-un alt an de cotitură, 1989, pe care unii istorici de artă și curatori îl consideră anul zero al contemporaneității, acesta a început să construiască *Worlds in Collision* [*Lumi în conflict*], o serie de simpozioane despre practicile și discursurile din lumea artei din SUA, o lume din ce în ce mai eterogenă și asimetrică. Pentru Villa, acest proiect reprezenta o formă de „acțiune", purtând totodată același nume ce fusese dat unui „curs multicultural de istoria artei" pe care îl configurase anterior. Programa seminarului reprezenta, conform lui Villa, o cercetare cu privire la „ce s-a întâmplat cu drepturile civile și, mai ales, ce s-a întâmplat cu drepturile civile ale artiștilor."[6] Acest plan și-a găsit ca mediu un forum participativ în care „prezentările din sala de conferință erau ritmate prin poezie, muzică și mese, stabilindu-se totodată cu succes o fluiditate spațială între adunările formale și informale."[7] Metoda festivalului iese din nou la iveală, conectându-se cu seminarul beuysian, caracterizat prin consecventă și o intensă conceptualizare.

În acest spirit, am invitat, pentru Bienala de la Singapore, un circ local, post-genocid, din Battambang, Cambodgia. Phare, Circul din Battambang, stimulează protecția socială a tinerilor adulți și familiilor lor, cu ajutorul școlilor de arte, programelor educative și susținerii sociale. Colectivul a fost format de nouă bărbați din Cambodgia împreună cu profesorul lor de franceză, după întoarcerea dintr-o tabără de refugiați în 1994. Sunt profund impresionat de vivacitatea și vitalitatea inerente spectacolului de circ, de sociabilitatea și entuziasmul pline de voioșie, de energia și disciplina cu care se formează corpurile performative, de natura lor în același timp riguros eliberată și controlată, deschisă către programe provocatoare și riscante, ținând publicul cu sufletul la gură. Sunt în egală măsură uimit de modul în care pedagogia și acțiunea se împletesc în lumea circului, care este în același timp școală, teatru, spațiu expozițional și spațiu comunitar urban. Pentru mine circul transcende binomul festival-spectacol, inaugurând un *locus* nou pentru supraviețuire, plăcere și entuziasm.

În final, ducând mai departe programul unei matrici extinse pentru Bienala de la Singapore, am colaborat cu inițiative locale care au susținut, de-a lungul anilor, comunități, spectatori sau alte grupări și asociații. Am privit acest aspect ca pe un echivalent al platformei expoziționale a bienalei. Bienala a apelat la această sursă, construită cu multă muncă pe termen lung, pentru a-și lărgi sfera interacțiunilor și a-și îmbunătăți șansele de a atrage oameni din afara scenei de artă. Angajamentul cu aceste spații a avut ca scop accesarea energiei lor; iar în spirit reciproc, aceste spații și-ar putea amplifica mesajul, pentru a deveni parte dintr-o lume a artei, sperăm, interdisciplinară, dintr-o artă contemporană înrădăcinată într-o ecologie plină de asperități. Am numit aceste spații *Coordinates* [*Coordonate*],

lifeworld of the Pacific, the Philippines, migrancy, pedagogy, and activism. In 1976, for instance, he curated *Other Sources: An American Essay* in the year that the United States of America was commemorating its bicentennial as a nation. Gathering women, erotic and political dissidents, and people of color in situations of feasting, singing, dancing, and conversing, Villa conjured another world or constellation of kinships. In another seminal year, 1989, imagined by certain art historians and curators ground zero of the contemporary, he began to cobble together *Worlds in Collision*, a series of symposia on the practices and the discourses of an increasingly mixed and asymmetrical art world in the United States. For Villa, this was a form of "action" at the same time that it was the name given to a "multicultural art-history course" he had earlier designed. This syllabus-seminar was an inquiry, according to Villa, on "what happened to civil rights and, in particular, what happened to civil rights for artists."[6] This agenda found a medium in a participatory forum in which "presentations in the lecture hall were interspersed not only with poetry, music, and meals, but also a successful spatial fluidity was established between formal and informal gatherings."[7] Again, the festival modality surfaces, linking up with the Beuysian permanent seminar of intense intellection.

In the same spirit, I invited to the Singapore Biennale a grassroots, post-genocide circus based in Battambang, Cambodia. Phare, the Battambang Circus, fosters the social welfare of young adults and their families through art schools, education programs, and social support. The collective was formed by nine Cambodian men with their French teacher after returning from a refugee camp in 1994. I am taken by the liveliness and vitality inherent in the circus act, its joyful sociality and alacrity, and the energy and discipline with which performative bodies are formed, their nature at once rigorously liberated and regimented, open to defiant and precarious routines, keeping the spectators on bated breath. I am also struck by how teaching and action are intertwined in the circus, simultaneously a school, a theater, an exhibition area, a common space in the town. For me, the circus transcends the festival-spectacle binary and inaugurates a new locus of survival and pleasure, of excitedness.

Finally, to further pursue the program of a broad matrix for the Singapore Biennale, I collaborated with local initiatives that in the course of the years have fostered communities, audiences, or other formations and congregations. I regarded this aspect as equivalent to the exhibition platform of the Biennale. The Biennale tapped the vein of their long-standing, thoroughgoing toil to widen its own sphere of encounters and to increase the chances of meetings with people beyond the art world. The engagement with these spaces were intended to access their energy; and in a reciprocal spirit, these spaces could verisimilarly amplify their scope to be part of what is hopefully an interdisciplinary art world, a contemporary art that is grounded in granular ecologies. I called these the Coordinates, which touched on three phases of creative form: heritage, moving image, and performance. I worked with a tour group, two museums, two theater organizations, a cinematheque, and a Eurasian library.

This festival instinct, however, is constantly under threat by the rationality, and bureaucracy, of institutions and the reflexes of consolidation. Eugen Weber would end his discussion by marking the festival as ramified but also tapered: "The compensating festive hierarchies that paralleled the established social structure could now be found in sports, trade unions, political parties. The license and change in norms afforded by

trimițând la cele trei faze ale formei creative: patrimoniu, imagine dinamică și performance. Am lucrat cu un grup care organiza tururi ghidate tematice în oraș, două muzee, două organizații de teatru, o cinematecă și o bibliotecă euroasiatică.

Acest instinct al festivalului este însă mereu amenințat de judecata rațională, de birocrația instituțiilor și de reflexele de consolidare. Eugen Weber și-a încheiat discursul remarcând că festivalul este ramificat, dar și diminuat: „Ierarhiile festive compensatoare, dezvoltate în paralel cu structura socială, se regăsesc acum în sport, sindicate, partide politice. Libertățile și schimbările de normă pe care le oferea festivalul au devenit nesemnificative atunci când libertatea a devenit normă. Educația și transmiterea tradițiilor au devenit o misiune a școlilor. Societatea urbană poate supraviețui fără festivaluri, chiar și cele oficiale. Văzută în contextul vieții rurale tradiționale, aceasta era un festival."[8] După cum am amintit mai devreme, Villa își considera lucrările „acțiuni", ceea ce constituie o manieră convingătoare de a contracara tendința lumii artei sau a istoriei artei de a tematiza, și deci mistifica, aspirații precum convivialitatea sau gesturi ca solidaritatea și ospitalitatea. Idiomul artistic al lui Villa este încărcat, volatil, emergent, chiar dacă nu și imediat.

Titlul bienalei, *Every Step in the Right Direction*, e inspirat de Salud Algabre, o croitoreasă și revoluționară din Filipine care a pornit o răscoală împotriva americanilor în anii treizeci. Credința ei era că nicio revoltă nu eșuează, căci toate se îndreaptă către același țel nobil, fără epuizare ori exaltare eroică. În onoarea acestui instinct și convingeri politice, festivalul se transformă într-o specie de acțiune legitimă, în perspectiva *longue durée* a efortului, stăruitor și entuziast, de a fi prezent.

Traducere de Ruxandra Demetrescu și Rareș Grozea

Note:

1. Raymundo Albano, „Dateline: Fukuoka", în Patrick D. Flores (ed.), *Raymundo Albano: Texts* (Quezon City: UP Vargas Museum and Philippine Contemporary Art Network, 2017), p. 43.
2. Raymundo Albano, „Installation: A Case for Hangings", în Patrick D. Flores (ed.), *Raymundo Albano: Texts* (Quezon City: UP Vargas Museum and Philippine Contemporary Art Network, 2017), p. 17.
3. Eugen Weber, *Peasants into Frenchmen: The Modernization of Rural France 1870-1914* (Stanford: Stanford University Press, 1976), p. 383.
4. Ibid., p. 398.
5. Barbara Cassin et al. (ed.), *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon* (Princeton: Princeton University Press, 2014); și Alessandra Russo, *The Untranslatable Image: A Mestizo History of the Arts in New Spain, 1500–1600* (Austin: University of Texas Press, 2014).
6. „Carlos Villa in Conversation with Anna Novakov", în *Carlos Villa, Master Artists Tribute VII* (Moraga: Hearst Art Gallery, Saint Mary's College of California, 13 ianuarie – 4 martie 2007), p. 2.
7. Moira Roth, „Villa's Worlds in Collision: A Study in Four Parts, 1967–2007", în Theodore S. Gonzalves (ed.), *Carlos Villa and the Integrity of Spaces* (San Francisco: Meritage Press, 2011), p. 41.
8. Weber, *Peasants into Frenchmen*, p. 398.

festivals became meaningless when license became the norm. The teaching and the transmission of traditions became a function of the schools. Urban society could do without festivals, even official ones. Seen in the context of traditional village life, it was a festival."[8] As mentioned earlier, Villa viewed his works as "actions," which is a compelling way of thwarting the tendency of the art world or art history to thematize, and therefore mystify, aspirations like conviviality, or gestures like solidarity and hospitality. Villa's idiom for art is charged, volatile, emergent, if not immediate.

The Biennale's title, *Every Step in the Right Direction*, was inspired by Salud Algabre, a female seamstress and revolutionary in the Philippines who waged a rebellion against the Americans in the thirties. She believed that no uprising fails as each one iterates towards a worthy direction, with neither fatigue nor heroic rupture. In honor of this political instinct and expectation, the festival mutates into a species of rightful action in the *long durée* of a patient, lively effort to be present.

Endnotes:

1. Raymundo Albano, "Dateline: Fukuoka," in Patrick D. Flores (ed.), ***Raymundo Albano: Texts*** (Quezon City: UP Vargas Museum and Philippine Contemporary Art Network, 2017), 43.
2. Raymundo Albano, "Installation: A Case for Hangings," in Patrick D. Flores (ed.), ***Raymundo Albano: Texts*** (Quezon City: UP Vargas Museum and Philippine Contemporary Art Network, 2017), 17.
3. Eugen Weber, ***Peasants into Frenchmen: The Modernization of Rural France 1870-1914*** (Stanford: Stanford University Press, 1976), 383.
4. Ibid., 398.
5. See Barbara Cassin et al. (ed.), ***Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*** (Princeton: Princeton University Press, 2014); and Alessandra Russo, ***The Untranslatable Image: A Mestizo History of the Arts in New Spain, 1500–1600*** (Austin: University of Texas Press, 2014).
6. "Carlos Villa in Conversation with Anna Novakov," in ***Carlos Villa, Master Artists Tribute VII*** (Moraga: Hearst Art Gallery, Saint Mary's College of California, 13 January – 4 March 2007), 2.
7. Moira Roth, "Villa's Worlds in Collision: A Study in Four Parts, 1967–2007," in Theodore S. Gonzalves (ed.), ***Carlos Villa and the Integrity of Spaces*** (San Francisco: Meritage Press, 2011), 41.
8. Weber, ***Peasants into Frenchmen***, 398.

Theresa

~~Cu sau fără audiență?~~ … comentarii

~~With or without an audience?~~ … comments

Text: Anca Mihuleț

După o perioadă de mai bine de treizeci de ani în care vizualitatea, percepută ca o tendință de a explica totul prin imagine, sacrificând realitatea, și reprezentarea s-au aflat în centrul demersurilor teoretice sau de cercetare, încep să apară din ce în ce mai multe indicii care conduc spre sublimarea modelelor expoziționale actuale și definirea unor noi geografii curatoriale. Compactizarea generată de excesul de vizualitate a fost deturnată în ultima decadă de *performance*, care a devenit un organism valid de filtrare și regenerare a energiilor dintr-o instituție sau din jurul unei expoziții. Interesat de rescrierea istoriei, de identificare mai mult decât de identitate, de audiențe multiple și nu doar de privitori, curatorul-performer preia o parte din aceste energii sistemice în încercarea de a valida și a povesti ceea ce se întâmplă în spațiile libere din afara complexului expozițional; aceste spații devin după caz, spații-arhivă, spații-glosar, spații-de-învățare, spații-de-prietenie sau spații-umbră unde cercetarea artistică și curatorială se poziționează în continuarea vieții zilnice, respectând ecologia exercițiilor creative. Ancorat în prezent, curatorul-performer se intersectează cu curatorul-restaurator în spațiile-memoriei, în care ochiul timpului se confruntă cu haosul imaginației și cu întâmplarea.

În urmă cu mai bine de doi ani m-am oprit asupra biografiilor câtorva artiști care fie au părăsit Europa în timpul celui de-al Doilea Război Mondial sau imediat după, fie au emigrat din Coreea de Sud după încheierea războiului din peninsulă, pentru a se stabili cu precădere în America de Nord sau în regiunea Caraibelor. Eram interesată să observ, pe lângă transformările care au avut loc în arta lor sub influența unor noi circumstanțe, modul în care au gestionat legătura cu țara natală și felul în care au echilibrat formalismul modernist cu experimentul. Ulterior, o parte din rezultatele acestei cercetări a fost inclusă în selecția curatorială pentru ediția din 2019 a Bienalei de la Singapore.

Pe acest traseu am ajuns la o arhivă construită în jurul unui important artist avangardist din Coreea de Sud, Bahc Yiso, și prezentată în contextul unui proiect expozițional la Muzeul Național de Artă Modernă și Contemporană din Seul. Printre scrierile lui, schițe ale unor lucrări, afișe sau imagini, fragmentele din ziare locale și internaționale mi-au atras atenția în mod deosebit, poate pentru că descriau spontan evenimente artistice în care erau implicați artiști coreeni, cu precădere în Statele Unite. Am fost impresionată de stilul folosit în anii 1980 de către jurnaliștii americani pentru a descrie un spațiu de artă nou sau o expoziție – nu era deloc formal sau steril, era dinamic, cu referințe teoretice și inserturi critice.

Printre sutele de hârtii, multe fotocopiate, m-am oprit asupra unei imagini care reprezenta o femeie cu părul foarte lung,

**Theresa Hak Kyung Cha, *Aveugle, Voix*, performance în San Francisco, 1975.
Prin amabilitatea Universității din California, Muzeului de Artă Berkeley și Arhivei de Film din Pacific.**
Theresa Hak Kyung Cha, *Aveugle, Voix*, performance in San Francisco, 1975.
Courtesy of University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Art Archive.

After a period of more than thirty years, in which visuality – understood as a tendency of explaining everything by means of images, eschewing reality – and representation have been at the center of art theory and research, we are increasingly seeing signs announcing the sublimation of current exhibition models and the formation of new curatorial geographies. The general constraints caused by visuality were subverted in the last decade by performance art, which became a valid organism filtering and renewing the energies of an exhibition or institution. Interested in rewriting history, in the act of identifying rather than in identity, in multiple audiences and not just the viewers, the performer-curator channels some of these systemic energies in an attempt

îmbrăcată în alb, cu ochii ascunși sub o bandă inscripționată cu cuvântul „VOIX” [VOCE], în timp ce gura îi era acoperită cu o altă bandă pe care se putea citi cuvântul „AVEUGLE” [ORB]; ținea în mâini un sul de pânză desfășurat pe care era imprimat mesajul: „AVEUGLE VOIX SANS MOT SANS ME” [ORB VOCE FĂRĂ CUVÂNT FĂRĂ MINE]. Imaginea reprodusă în ziar a fost preluată din timpul performance-ului *AVEUGLE VOIX*, care a avut loc în 1975 la San Francisco, însă repetițiile pentru această acțiune s-au desfășurat în fața scaunelor goale ale Teatrului Grecesc din Berkeley.

Pornind de la acea fotografie alb-negru neclară, am încercat să trasez conjunctura vulnerabilă în care a creat Theresa și felul în care a folosit diluarea și chiar anularea imaginilor, a cuvintelor sau a memoriei pentru a obține restaurarea sinelui. Mai târziu aveam să înțeleg dimensiunea procesului de restaurare inițiat de Theresa, care conform mărturiei fratelui său, John Cha, obișnuia să afirme: „I do art because it's the truth.”[Fac artă pentru că reprezintă adevărul.]

Cea mai discutată și analizată operă a Theresei Hak Kyung Cha rămâne *Dictée*, la care a lucrat timp de trei ani și pe care a dedicat-o părinților săi. *Dictée* are structura unui roman autobiografic cu puternice accente de poetică experimentală și intervenții artistice. Imediat după finalizarea publicației, în iunie 1982, Theresa îi scrie fratelui său, John:
„… I have just finished my book, and hand it to the publisher… all free labor, for the sake of the book. … it is hard to say what I feel, how I feel, except that I feel freed, and I also feel naked; the manuscript never left my body physically… I carried it around everywhere, I practically slept on it…” [… tocmai am terminat cartea și am înmânat-o editorului… totul a fost o muncă gratuită, de dragul cărții. … este greu să exprim ceea ce simt, cum simt, cu excepția faptului că mă simt eliberată, și în același timp goală; manuscrisul nu mi-a părăsit niciodată corpul, fizic vorbind… l-am purtat peste tot, practic am dormit pe el…].

Cartea a fost publicată de Tanam Press, un proiect editorial inițiat de Reese Williams la New York în 1979 și încheiat în 1986 cu o publicație consacrată memoriei Theresei Hak Kyung Cha, *Fire Over Water*. Complicitatea dintre Cha și Williams, artist la rândul său, este evidentă în modul de organizare a informației, libertatea cu care pasaje scrise în limba franceză (gândite ca exerciții gramaticale de învățare a limbii sau ca poezii) funcționează în simbioză cu blocurile de text scrise în limba engleză, la care se adaugă versurile transformate în imagini datorită formulelor de design alese. Materialul vizual, reprezentat de fotografii alb-negru, cu rezoluții diferite și fără nicio specificație a originii acestora, ideograme, diagrame sau extrase din texte scrise de mână și scrisori dactilografiate, îndeplinește rolul unui țesut care protejează textul.

Într-unul din ultimele CV-uri pregătite de artistă înainte de dispariția sa, aceasta a făcut o descriere punctuală a cărții: „Tracing of names, events, and biographies through non-linear narrative accounts in Nine parts. Interlocking of non-fictional events and mythology-based associations.” [Urmărirea numelor, evenimentelor, și biografiilor prin intermediul unor mărturii narative non-liniare, în Nouă părți. Centralizarea evenimentelor non-fictive și a asociațiilor bazate pe mitologii.]

În cele nouă capitole ale cărții, fiecare purtând numele unei muze din mitologia greacă, Cha descrie dintr-o perspectivă jungiană nouă voci feminine care au influențat-o în formarea ei personală și artistică. De exemplu, primul capitol, intitulat

***DICTEE*, flyer-ul care anunța lansarea cărții Theresei Hak Kyung Cha de către Tanam Press, 1981. Prin amabilitatea Universității din California, Muzeului de Artă Berkeley și Arhivei de Film din Pacific.**
DICTEE, the flyer announcing the launch of Theresa Hak Kyung Cha's book by Tanam Press, 1981. Courtesy of University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Art Archive.

to validate and narrate what happens in the free spaces outside the exhibition complex. These spaces can become archive-spaces, glossary-spaces, learning-spaces, friendship-spaces, or shadow-spaces, where artistic and curatorial research places itself in the continuation of everyday life, respecting the ecology of creative practice. Anchored in the present, the performer-curator intersects the restorer-curator in the memory-spaces, where the eye of time is faced with the chaos of imagination and with happenstance.

Some two years ago I was researching the biographies of artists that left Europe during World War II or right after, or migrated from South Korea after the end of the Korean War, often to North America or the Caribbean. I was interested to see, in addition to the changes in their art under the influence of new contexts, the way in which they managed the ties with their homeland and how they balanced Modernist formalism with experimentalism. Later on, some of the results of this research were included in the curatorial selection for the Singapore Biennale 2019.

This is how I came to an archive built around an important avant-garde artist from South Korea, Bahc Yiso, which was showcased as part of an exhibition project at the National Museum of Modern and Contemporary Art in Seoul. Among his writings, sketches of works, posters, and pictures, it was the fragments of articles from local and international newspapers that drew my attention the most, maybe because they described art events

▲ *Mâinile Theresei,* 1981. Credit foto: James Cha. Prin amabilitatea lui James Cha și a Universității din California, Muzeului de Artă Berkeley Art și Arhivei de Film din Pacific.
Theresa's Hands, 1981,. Photo credit: James Cha. Courtesy of James Cha and the University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive.

► Theresa Hak Kyung Cha, extras din *Untitled (Theresa's Last Work)* [Fără titlu (Ultima lucrare a Theresei)], fotografie, dimensiuni variabile, 1982. Prin amabilitatea Universității din California, Muzeului de Artă Berkeley Art și Arhivei de Film din Pacific.
Theresa Hak Kyung Cha, excerpt from *Untitled (Theresa's Last Work),* photography, variable size, 1982, Courtesy of University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Art Archive.

„Clio – History" [Clio – Istorie], vorbește despre Yu Guan Soon, o eroină care în 1919, la șaisprezece ani, a manifestat pașnic împotriva colonizării japoneze, pentru ca un an mai târziu să își piardă viața într-una din închisorile japoneze din Coreea. În cel de-al doilea capitol, „Calliope – Epic Poetry" [Calliope – poezia epică], artista descrie exilul dublu al mamei sale, Hyung Soon Huo – o dată ca fiică a unor emigranți coreeni în Manciuria, iar mai apoi ca soție și mamă care în 1962 cerea azil în America, urmând ca pe parcursul narațiunii să dezvolte noțiunea de maternitate în relație cu apartenența la țara natală și la limba maternă. Existențele Demetrei și Persefonei, ale Ioanei d'Arc, Maicii Tereza de Lisieux sau comediantei Laura Claxton sunt discutate de Theresa Hak Kyung Cha din perspectiva suferințelor îndurate și sacrificiilor făcute de aceste femei în căutarea unei destinații, pentru a-și salva familia sau pentru a-și atinge idealul prin eliberarea națiunilor din care făceau parte. Cha pătrunde în adâncul conștiinței personajelor, restaurând memoria unor locuri intime în care s-au petrecut momente istorice, fără spectatori, urmărind creșterea și descreșterea sinelui pe parcursul călătoriei extinse, asemenea unor păsări migratoare surprinse în deplasarea lor dinspre nord spre sud, către destinația visată:

in which Korean artists took part, especially in the USA. I was impressed by the style used by American journalists in the 1980s to describe a new art space or an exhibition – it was not formal or dry, it was dynamic, with theoretical references and critical commentaries.

Among the hundreds of papers, most of them photocopies, I was drawn to one image showing a woman with very long hair, dressed all in white, with her eyes covered by a strip of cloth with the word *VOIX* [VOICE] on it, while her mouth was covered with another, bearing the word *AVEUGLE* [BLIND]. In her hands she held an unrolled white banner with the message *AVEUGLE VOIX SANS MOT SANS ME* [BLIND VOICE WITHOUT WORD WITHOUT ME]. The image reproduced in the newspaper was from the performance *AVEUGLE VOIX*, which took place in 1975 in San Francisco, but the rehearsals for the action were conducted in the empty Greek Theater in Berkeley.

Starting from that blurry black-and-white photo, I attempted to think about the vulnerable context in which Theresa made art and the way she diluted or even cancelled images, words, and memory altogether in order to restore the self. Subsequently,

„The population standing before North standing before South for every bird that migrates North for Spring and South for Winter becomes a metaphor for the longing of return. Destination. Homeland." [Populația stând în fața nordului stând în fața sudului pentru fiecare pasăre care migrează spre nord primăvara și spre sud iarna devine o metaforă pentru dorul reîntoarcerii. Destinație. Țară natală.]

În 1981, Theresa a început să lucreze ca asistentă la Departamentul de Sculptură Europeană și Artă Decorativă al Muzeului Metropolitan de Artă din New York. În scrierile ei menționa că își dorea să înțeleagă profund istoria, să se implice în procesul de conservare a operelor, dar și în prezentarea artei către public. În acest context, cu puțin timp înainte să își piardă viața, a pregătit ceea ce este cunoscut ca ultimul său proiect artistic, pe care intenționa să îl arate la finalul anului 1982 într-o expoziție la Artist Space din New York. Cha a fotografiat fragmente ale unor picturi renascentiste, manieriste și baroce din colecția muzeului, concentrându-se pe diverse poziții ale mâinilor și brațelor; repetiția și acumularea cadrelor prefigurau o structură performativă, dinamică, care depășea tensiunea de suprafață generată de simpla utilizare secvențială a imaginilor.

Titlul cu care această serie de fotografii neterminată a intrat în colecția Muzeului de Artă Berkeley și Arhivei de Film din Pacific este *Theresa's Last Work* [Ultima lucrare a Theresei]. În procesul de pregătire al lucrării, Theresa a tipărit zece fotografii alb-negru; pe lângă acestea, s-a mai păstrat o foaie de contact cu 38 de imagini negative, care conținea reprezentări ale mâinilor extrase din picturi, dar și ale palmelor unui bărbat, probabil soțul artistei, fotograful Richard Barnes. Nu se cunoaște felul în care urmau să fie prezentate, însă având în vedere că la momentul respectiv artista preda arta video, este posibil ca fotografiile să fi fost incluse într-o formulă dinamizată prin repetitivitate, la care s-ar fi adăugat activarea prin performance, un cod de expunere la care Theresa Hak Kyung Cha apela în mod frecvent. Asemenea lui Godard, Cha nu se raporta la singularitatea imaginilor, ci la relațiile dintre acestea, căutând mereu soluții pentru a aduce publicul față în față cu complexitatea aparatului artistic, care este de regulă ascuns observatorilor.

I would come to understand the magnitude of the restoration process that Theresa engaged in, who, according to her brother, John Cha, used to say: "I do art because it's the truth."

Theresa Hak Kyung Cha's most frequently discussed and analyzed work is *Dictée*, which she prepared for three years and which she dedicated to her parents. *Dictée* has the structure of an autobiographical novel with strong notes of experimental poetry and artistic interventions. After its completion, in June 1982, Theresa wrote to her brother John:

"... I have just finished my book, and handed it to the publisher... all free labor, for the sake of the book. ... it is hard to say what I feel, how I feel, except that I feel freed, and I also feel naked; the manuscript never left my body physically... I carried it around everywhere, I practically slept on it..."

The book was published by Tanam Press, an editorial project initiated by Reese Williams in New York in 1979 and finished in 1986 with a publication dedicated to the memory of Theresa Hak Kyung Cha called *Fire Over Water*. The complicity between Cha and Williams, who was also an artist, is evident in the manner the information is organized, the freedom with which the passages written in French (conceived as language learning exercises or poems) work together with the text blocks written in English, to which verses laid out into pictures were added. The visual material, comprising black-and-white photos of varying resolutions with no mention of their provenance, ideograms, diagrams, or excerpts from handwritten texts and typed-out letters, play the role of a tissue protecting the text.

In one of the artist's last CVs before she passed away, she describes the book briefly: "Tracing of names, events, and biographies through non-linear narrative accounts in Nine parts. Interlocking of non-fictional events and mythology-based associations."

In the book's nine chapters, each named after one of the Greek muses, Cha describes, from a Jungian perspective, nine female voices that influenced her personal and artistic development. For example, the first chapter, titled "Clio – History," talks about Yu Guan Soon, a heroine who, in 1919, when she was 16, demonstrated peacefully against Japanese colonialism, only to die one year later in a Japanese prison in Korea. In the second chapter, "Calliope – Epic Poetry," the artist describes the double exile of her mother, Hyung Soon Huo, first as the daughter of Korean immigrants in Manchuria, then as a wife and mother who in 1962 was asking for asylum in the US. The rest of the narrative develops the notion of motherhood in relation to one's native country and language. The figures of Demeter and Persephone, of Joan of Arc, Saint Thérèse of Lisieux, or of comedian Laura Claxton are discussed by Theresa Hak Kyung Cha from the perspective of the suffering these women endured and the sacrifices they made in pursuit of a destination, to save their families or to reach the ideal of liberating their nations. Cha probes deep into the minds of her characters, restoring the memory of private spaces where historic events took place, without spectators, following the waxing and waning of the self throughout the extended journey, like migratory birds in their passage from north to south, towards the destination they dream of:
"The population standing before North standing before South for every bird that migrates North for Spring and South for Winter becomes a metaphor for the longing of return. Destination. Homeland."

Theresa Hak Kyung Cha, *Untitled (Theresa's Last Work)* [Fără titlu (Ultima lucrare a Theresei)], prezentare în cadrul Bienalei de la Singapore, 2019.
Prin amabilitatea Muzeului de Artă Singapore.
Theresa Hak Kyung Cha, *Untitled (Theresa's Last Work)*, unveiled at the Singapore Biennale, 2019.
Courtesy of Singapore Art Museum.

Petros Moris, detaliu al instalației sculpturale *Nature of Translation (to Theresa)* [Natura traducerii (pentru Theresa)], marmură, cupru, vopsea, dimensiuni variabile, 2019.
Prin amabilitatea Muzeului de Artă Singapore.
Petros Moris, detail of the sculptural installation *Nature of Translation (to Theresa)*, marble, copper, paint, variable dimensions, 2019.
Courtesy of Singapore Art Museum.

Theresa Hak Kyung Cha și Petros Moris – vedere de ansamblu asupra instalației prezentată la Bienala de la Singapore, 2019.
Prin amabilitatea Muzeului de Artă Singapore.
Theresa Hak Kyung Cha and Petros Moris, overview of the installation presented at the Singapore Biennale, 2019.
Courtesy of Singapore Art Museum.

Atunci când concepea un performance, Theresa obișnuia să descrie fiecare acțiune în mod amănunțit, încercând să intuiască percepțiile și reacțiile audienței, rezultatele fiind scenarii de tip poezie, cum ea însăși obișnuia să le numească. Corpul său devenea o structură neutră, aproape invizibilă, care distila emoții, transformate ulterior în material epistemologic. Lawrence Rinder, unul dintre primii cercetători ai operei Theresei, scria că aceasta pleca de la un demers tematic și formal pe care îl dezvolta într-un mediu artistic, pentru ca mai apoi să îl reinterpreteze în alt mediu, astfel că elemente de film sau video se regăseau în lucrări pe hârtie sau invers.

Prezentarea lucrărilor unei artiste precum Theresa Hak Kyung Cha, care a lăsat o moștenire conceptuală solidă, însă fluidă, impermanentă pe alocuri, construită în jurul ideilor de limbă – limbaj – coduri de comunicare obiectivă, impune conjugarea unor forme performative cu strategii de restaurare ale proceselor artistice, identificate pe baza jurnalelor, mărturiilor familiei sau schițelor amănunțite. Demersul curatorial în sine este unul de lungă durată și nu urmărește atât expunerea operei artistei într-un cadru curatorial și estetic confortabil, cât „organizarea unui laborator creativ", o noțiune interpretată de teoreticianul și regizorul ucrainean Dziga Vertov în 1936 și apreciată de Theresa, pentru care disciplina de lucru și acțiunile articulate, motivate social sau bazate pe situații reale erau esențiale. Vertov declara: „Propunerea organizării unui laborator creativ a fost provocată de necesitatea de a opri pierderea timpului și a energiei, de a stabili o ordine inteligentă în munca noastră, de a fixa baze tehnice potrivite, de a impune un ritm muncii, de a elimina toate obstacolele."

În contextul Bienalei de la Singapore, am ales să prezint *Ultima lucrare a Theresei* într-o formulă curatorială care să accentueze corporalitatea din imagini și aspectul performativ. Ca atare, pe lângă foaia de contact expusă într-un *light box* și cele zece fotografii care au fost supradimensionate, am adăugat o instalație sonoră realizată de Cha în 1977. *Monologue* [Monolog] este un text conceput, citit, înregistrat și difuzat de artistă la stația de radio KPFA din Berkeley. Artista a compus textul pe baza unei conversații „înainte și înapoi" cu ea însăși, prin reiterarea unor termeni cu sensuri similare, având intenția de a remodela sau reafirma anumite idei care nu pot fi denumite printr-un cuvânt unic: „what if" [ce-ar fi dacă], „none the less" [cu toate acestea], „in other words" [cu alte cuvinte], „the only other way possible" [singura cale posibilă] sau „being said" [fiind spus]. *Monolog* are funcția unei incantații cu valoare restaurativă, filtrată prin vocea artistei, dar în același timp funcționează ca un scenariu pentru emoții care nu pot fi exprimate prin cuvinte, fiind ignorate datorită limitărilor vocabularului.

Luând în considerare istoria numeroaselor colaborări pe care Theresa le-a avut cu alți artiști, dar și din nevoia de a verifica caracterul transgresiv și intermedial al operei sale, Petros Moris, un artist vizual stabilit la Atena, a creat instalația sculpturală *Nature of Translation (to Theresa)* [Natura traducerii (pentru Theresa)]. Moris a pornit de la structura cărții *Dictée*, în paginile căreia a identificat un set de întrebări legate de relația dintre corp și limbaj, natură și civilizație, traumă colectivă și traumă personală, apartenență și deplasare sau identitate și gen, pe care l-a transpus în sculpturile sale. Inspirat de universul material al publicației, Petros Moris a folosit marmură neagră, gri și roșie provenită din diverse locuri din Grecia, pe care a combinat-o cu piese din cupru cu scopul de a materializa acele forme care o preocupau pe Theresa în mod special – părți ale corpului, cum ar fi mâinile, părul, ochii, plante sau flori precum

In 1981, Theresa began working as an assistant in the European Sculpture and Decorative Arts Department at the Metropolitan Museum of Art. In her writings she mentions that she wanted to gain a deep knowledge of history, to be involved in the process of preserving the works and also of presenting them to the public. In this context, shortly before her death, she worked on her last known artistic project, which she intended to show at the end of 1982 in an exhibition at the Artist Space in New York. Cha had photographed fragments of Renaissance, Mannerist, and Baroque paintings from the museum's collection, focusing on the positions of the hands and arms. The repetition and accumulation of these frames anticipated a performative, dynamic structure that would have gone beyond the surface tension generated by a mere sequential use of the images. The title with which this final, unfinished series of photos entered the collection of the Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive was *Theresa's Last Work*. In the process of preparing her work, Theresa printed ten black-and-white photos; besides these, we also have a contact sheet with 38 negatives containing various representations of hands extracted from paintings, but also the palms of a man, probably the artist's husband, photographer Richard Barnes. We do not know how the artist intended them to be shown, but, given that she was teaching video art at the time, it is possible that the photos would have been included in some kind of dynamic loop accompanied by performance, a code of exhibiting that Theresa Hak Kyung Cha frequently employed. Like Godard, Cha's main concern was not the singularity of the images but the relationships between them, always finding solutions to bring the audience face to face with the complexity of the artistic apparatus, which is often hidden from the observers.

When Theresa worked on a performance, she would describe each action in a lot of detail, trying to gauge the audience's reactions and impressions. The results were poetry scripts as she herself called them. Her body became a neutral, almost invisible structure, distilling emotions that then became epistemological material. Lawrence Rinder, one of the first researchers of Theresa's work, wrote that she started with a thematic and formal approach that she developed in one medium and then reinterpreted in a different medium, so that elements of film and video are found in her works on paper and the other way around.

Presenting the works of an artist like Theresa Hak Kyung Cha, who left a consistent yet fluid – at times ephemeral – conceptual legacy built around the ideas of tongue – language – codes of objective communication, demands the working together of performative structures with tactics of restoring her artistic processes, construed from diary entries, family testimonies, or sketches. The curatorial work required is long-term, and its aim is not as much to exhibit the artist in a comfortable curatorial and aesthetic context as it is to "organize a creative laboratory," a notion developed by Ukrainian director Dziga Vertov in 1936 and appreciated by Theresa, for whom work discipline and a social or real basis for her actions were essential. Vertov said that "The proposal for organizing a creative laboratory has been elicited by the necessity to put an end to wasting time and energy, to establish an intelligent order in all our work, to set up technical basis properly, to make the work rhythmical, and to eliminate all obstacles."

In the context of the Singapore Biennale I chose to present *Theresa's Last Work* in a curatorial setting that would highlight the corporeality of the images and their performative aspect. So together with the contact sheet – displayed in a light box

crinii, crizantemele, păpădiile, rădăcini, insecte, păsări, apă, fum, sânge sau pliuri ale hainelor. Această abordare fenomenologică i-a permis lui Petros să trateze fiecare fragment al sculpturii asemenea unui element de limbaj – o formă rigidă la început, aranjată cu o doză de atenție și grijă, poate da naștere unui sistem de reacții traduse în plan fizic printr-un dialog care se expandează sub lupa analizei istorice.

În 2010, meditând asupra experienței recuperării în urma unui anevrism cerebral care i-a cauzat pierderea temporară a memoriei de scurtă durată, Rosalind Krauss a scris cartea *Under Blue Cup* [Sub ceașca albastră], în care analizează paradigma modernistă a convențiilor expoziționale, a demersurilor curatoriale din interiorul și din afara *white cube*-ului, introducând noțiunea de „post-medialitate" pentru a descrie lipsa de sens a discursului estetic contemporan din jurul instalațiilor sau al artei conceptuale, care încearcă o îndepărtare neferictă a artei de *white cube*. Chiar dacă bătălia cu regulile *white cube*-ului este o constantă a muncii curatoriale actuale, un alt concept pe care îl propune Krauss în *Under Blue Cup* are o relevanță majoră și astăzi – „knights of the medium" [cavalerii/caii mediului]. Rosalind Krauss împrumută termenul de „knight/cavaler/cal" din jocul de șah, inspirată fiind de mișcarea calului pe tabla de șah și felul în care calul poate să controleze mai multe piese în același timp. Krauss identifică o listă de posibili „cavaleri/cai ai mediului" – Ed Ruscha, Bruce Nauman, Sophie Calle sau Marcel Broodthaers – care au ales un „suport tehnic" specific pentru a-și reinventa arta (de exemplu, Nauman a adoptat tropul arhitectural al promenadei, în timp ce Calle a parodiat jurnalismul de investigație), în încercarea de a extinde viața *white cube*-ului într-o formă care pătrunde în viața reală, restaurând în acest fel autonomia operei de artă.

Faptul că în 2010 *white cube*-ul avea nevoie de un puternic avocat al apărării a fost un semn al declinului formalismului expozițional, care a atras după sine nevoia învățării unor noi limbaje de comunicare expozițională menite să întărească autonomia pozițiilor artistice fundamentate în afara rigorilor cubului alb.

– and the ten photos blown up, I added a sound installation developed by Cha in 1977. *Monologue* is a text conceived, written, read, recorded and broadcasted by the artist at the KPFA radio station in Berkeley. The artist composed the text based on a "back and forth" conversation with herself, by reiterating terms with similar meanings, aiming to reshape or reaffirm ideas that cannot be named through one single word: "what if," "none the less," "in other words," "the only other way possible," or "being said." *Monologue* works like an incantation with a restorative function, filtered through the artist's voice. It also acts as a script for emotions that cannot be expressed through words, ignored because of a lack in vocabulary.

Considering Theresa's many collaborations with other artists, but also the need to investigate the transgressive and intermedial character of her work, Petros Moris, a visual artist living in Athens, created the sculpture-installation *Nature of Translation (to Theresa)*. Moris departed from the structure of *Dictée*, in whose pages he identified a set of questions connected to the relationship between body and language, nature and civilization, collective trauma and personal trauma, belonging and displacement, or identity and gender, questions which he then transposed into his sculptures. Inspired by the book's material universe, Petros Moris used black, grey, and red marble from various places in Greece which he then combined with copper parts in order to materialize those forms that so preoccupied Theresa: body parts – like hands, hair, eyes – plants or flowers – like lilies, chrysanthemums, dandelions – roots, insects, birds, water, smoke, blood, or folds of clothing. This phenomenological approach allowed Petros to treat each element of the sculpture like an element of language – a form that is rigid at first but, with enough care and attention, able to engender a system of reactions translated into the physical level through a dialogue that expands under the lens of historical analysis.

In 2010, reflecting on the recovery after a stroke that had caused her the temporary loss of short-term memory, Rosalind Krauss wrote the book *Under Blue Cup*, in which she examines the modernist paradigm of exhibition conventions, of curatorial approaches from inside and outside the white cube. It is here that she introduces the notion of "post-mediality" to describe the senselessness of the contemporary aesthetic discourse around installations or conceptual art, which attempts a bitter distancing of art from the white cube. Even though the struggle against the rules of the white cube is a given in contemporary curatorial practice, there is another concept that Krauss develops in *Under Blue Cup* that is highly relevant even today: "knights of the medium." Krauss borrows the term "knight" from chess, inspired by how the piece moves in the game and how it can come to control multiple pieces at the same time. Krauss identifies a few potential "knights of the medium" – Ed Ruscha, Bruce Nauman, Sophie Calle, or Marcel Broodthaers – who chose a specific "technical support" to reinvent their art (for instance, Nauman adopted the architectural trope of the promenade, while Calle parodied investigative journalism), in an attempt to extend the life of the white cube in a form that enters real life, restoring the autonomy of the work of art.

The fact that the white cube needed a cogent defender in 2010 was a sign of the decline of exhibition formalism, which entailed the need to learn new languages of exhibition communication meant to strengthen the autonomy of artistic positions based outside of the white cube's constraints.

Translated by Rareș Grozea

Autor neidentificat (China, Dinastia Ming), *Optsprezece melodii ale unui flaut nomad: Povestea Prințesei Wenjii*. Începutul secolului al XV-lea. Sul chinezesc pictat: cerneală, culoare și aur pe suport de mătase. 28.6 × 1196.3 cm (fără înrămare). Colecția Muzeului Metropolitan din New York.
Unidentified Artist (China, Ming dynasty), *Eighteen Songs of a Nomad Flute: The Story of Lady Wenji*. Early 15th century. Handscroll: ink, colour, and gold on silk. 28.6 × 1196.3 cm (without mounting). The Metropolitan Museum of Art New York.

SUPRAVIEȚUIND NOMADISMULUI ARTISTIC

SURVIVING ART NOMADISM

Text: Iris Ordean

„Nomadismul", ne spun editorii Enciclopediei Britanice, „nu înseamnă o rătăcire fără restricții și fără vreo direcție", și nici nu trebuie confundat cu „migrația", care nu este ciclică și care presupune o schimbare completă a habitatului. Ca atare, „nomadismul" este mai degrabă legat de mișcarea între mai multe „centre temporare" pe sistem de circuit, ce oferă mijloacele necesare supraviețuirii (Enciclopedia Britanică, resursă online). Într-o lume post-deleuzoguattariană, înțelegem că o viață „nomadă" este un ansamblaj format din oameni și din elemente din mediul lor, distribuite prin intermediul mișcării (Deleuze și Guattari, 1980; 1986). În consecință, „subiectul nomadic" este un individ care nu poate fi definit nici ca „imigrant", nici ca un locuitor permanent al vreunui loc – relația sa cu localitatea și cu felul în care navighează spațiul înconjurător este contingentă, găzduind suprapuneri și contradicții, având capacitatea de a permuta, și fiind în egală măsură creată atât de mișcarea subiectului însuși, cât și de a celor din jurul său (cf. Braidotti, 2011).

'Nomadism', the editors of the Encyclopaedia Britannica tell us, 'does not imply unrestricted and undirected wandering', nor should it be mistaken for 'migration', which is not cyclical and presupposes a complete change of habitat. Rather, 'nomadism' is as such more closely related to a circuitous movement between 'temporary centres' which provide the necessary means for survival (Encyclopaedia Britannica, online resource). In a post-Deleuzoguattarian world, we now understand that a 'nomadic' life encompasses an assemblage of people and elements from their environment, distributed through movement (Deleuze and Guattari, 1980; 1986). The 'nomadic subject' is, then, an individual who can be defined neither as a 'migrant' nor as a permanent inhabitant of a given space. Their relationship to place and to the manner in which they are able to navigate space is a contingent one, accommodating overlaps and contradictions – a relationship which is simultaneously modified and built by the movement of both the subject and by that of all elements around them (cf. Braidotti, 2011).

***Nomad*, un proiect de cercetare performativă prezentat în cadrul Festivalului de Dans Tanec din Praga (Jatka78). Coregraf: Sidi Larbi Cherkaoui.**
Nomad, a performative research project presented at the Tanec Praha Dance Festival (Jatka78). Choreographer: Sidi Larbi Cherkaoui.

În mod similar, noi, membrii lumii artei, putem adapta acest concept de „nomadism” aparent fără niciun fel de dificultate. Ne gândim la noi înșine mai degrabă ca „nomazi” decât ca „imigranți”, în parte datorită stigmei socio-politice, devenită din ce în ce mai mare în ultimii ani atunci cand vorbim despre a fi un „imigrant”, și parțial datorită faptului că, spre deosebire de „imigranți”, ca „nomazi” trăim în spațiile de-teritorializate, tranziționale, aflate între două experiențe, într-un perpetuu intermezzo, agățându-ne de un fel de „spațiu neted” similar cu urma „lăsat[ă] de pădurea în retragere, unde stepa sau deșertul avansează”, și folosind „nomadismul” ca un „răspuns la această provocare” (Deleuze și Guattari, 1980: 380-381). Stilul de viață „nomadic” nu mai este doar dezirabil, ci a devenit o necesitate mult romanțată. Perfecționăm încontinuu un corp al experiențelor, pe care îl aducem cu noi peste tot pe unde călătorim. Călătorim în interes profesional, pentru a experimenta, pentru a vedea, pentru a ne crea legături și contacte. „Bifăm” expoziție după expoziție, bienală după bienală, conferință după conferință. Am devenit experți în a manipula resursele digitale. Ne salvăm toată viața în spații virtuale unde datele sunt în siguranță. Am instaurat utilizarea Englezei Internaționale a Artei (cf. Buden, 2019a; 2019b; Levine și Rule, 2018) ca o condiție fundamentală a oricărui tip de interacțiune transnațională. În biografiile noastre, locul nașterii stă, de regulă, lângă locul în care activăm în prezent. Cu cât CV-ul nostru prezintă o mai mare varietate geografică, cu atât suntem considerați ca fiind mai realizați. Ne propunem fie să locuim în cele mai râvnite „centre temporare” ce ne asigură supraviețuirea (ne mai amintim oare de ce spunea Enciclopedia Britanică?),

Similarly, we, the members of the art world, are able to accommodate this concept of ‘nomadism’ without any apparent difficulty. We think of ourselves as ‘nomads’ rather than ‘migrants’, in part due to the wide-spreading socio-political taint associated with being a ‘migrant’ in the last few years, and in part due to the fact that, unlike ‘migrants’, we, as ‘nomads’, live in the de-territorialized, transitional spaces between experiences, in a perpetual intermezzo, clinging to whichever variation of a ‘smooth space’ presented before us, similar to the one ‘left by the receding forest, where the steppe or the desert advances’, and using ‘nomadism’ as a ‘response to this challenge’ (Deleuze and Guattari, 1980: 380-381). The ‘nomadic’ lifestyle is no longer only deeply desired, but it has also become a romanticized necessity. We are constantly creating a body of experience that we carry around with us all the time, wherever we go. We travel to work, to experience, to see, to make connections. We ‘check off’ one exhibition after another, one biennale after another, one conference after another. We have become experts at manipulating digital resources. All our lives are uploaded to virtual clouds for safekeeping. We have made using International Art English (cf. Buden, 2019a; 2019b; Levine and Rule, 2018) a prerequisite of any trans-national interaction. In our biographies, our birth city usually stands next to the city in which we are currently working, or we are based in. The more geographical variety our resume shows, the more accomplished we appear to be. We either aim to be in the hottest ‘temporary centres’ which provide for our survival (remember Encyclopaedia Britannica?), or we overtly disavow capitalising on this model and dynamics. Land is no longer distributed to us. Instead, we are the ones

Casandra Vidrighin, *Semințe*, 2019-prezent. Dezvoltat în contextul unei rezidențe artistice, acest proiect vizează transmutarea unor specii de semințe specifice unui teritoriu (RO) și plantarea lor într-un alt loc (FR), unde condițiile de mediu sunt complet diferite. Prin urmare, putem vorbi despre „nomadism” și despre „migrație” în contextul cel mai elementar și mai relevant, făcând referire la elemente care susțin viața.
Casandra Vidrighin, *Seeds*, 2019-ongoing. Developed during an art residency, this project follows the transmutation of grains specific to one territory (RO), which have been planted in another place in the world (FR), where environmental conditions are completely different. Therefore, we can talk about ‘nomadism’ and ‘migration’ in the most evident and basic context, relating to elements which support life.

fie repudiem în mod vădit capitalizarea unei astfel de dinamici. Teritoriul nu mai este acum distribuit nouă, ci noi suntem mai degrabă cei distribuiți lui, semnalizându-ne trecerea prin mici vestigii pe care le lăsăm în urma noastră: o întâlnire, o expoziție, o operă creativă și așa mai departe. În final, nu mai „aparținem” unui loc, ci mai degrabă acel loc devine parte din noi.

Evoluția identităților noastre depinde de cât de implicați ne considerăm a fi în întreg procesul nomadic (Felty, 2013: 12) și de ușurința cu care dobândim și integrăm noi elemente în asamblajul identitar de fiecare dată când ne mutăm dintr-un loc în altul. „Voiajul în interes artistic”, dacă îl putem numi așa, este adesea compus dintr-o suită de evenimente alese cu atenție, materializate în programe deosebit de stufoase, ce includ întâlniri de „artă” cu oameni de „artă”, și avand experiențe legate de „artă” împreună cu cei cu care împărtășim interese foarte similare; aceștia sunt vectorii prin care se măsoară relevanța monedei sociale. Cât de mult din ceea ce facem este cu adevărat legat de experimentarea locurilor în care ne aflăm, pe care o întreprindem în ritmul nostru propriu? Și chiar și mai potrivit cu evenimentele actuale, ce înseamnă acum a fi „nomad” și a păstra o astfel de viață, în contextul unei pandemii globale ce este pe cale să schimbe cursul istoriei?

Conversația poate fi extrapolată cu ușurință: demult apuse sunt vremurile de specializare segmentară și de reflecție chibzuită

distributed to it, signposting our fleeting presence through small traces we leave behind: a meeting, an exhibition, a creative piece, and so on. Ultimately, we cease to ‘belong’ to a ‘place’, but rather the ‘place’ becomes a part of us.

The evolution of our identities depends on how involved we think we are in the process of nomadism (Felty, 2013: 12), and on how quickly we acquire and integrate new elements to the identity assemblage, as we move from one place to the next. ‘Art traveling’, if we can call it that, is often a carefully curated suite of events, materialised into packed schedules which most often include ‘art’ meetings with ‘art’ people, and having ‘art’-related experiences with people who share very similar interests to our own; these represent the vectors through which the value of this particular social currency is calculated. How much of what we do is actually related to experiencing these places at our own pace? And as we consider and attune to current events, what does it now mean to be a ‘nomad’ in the midst of an utterly transformational global pandemic, and how possible is it still to continue living a ‘nomadic’ life?

The conversation can be easily extrapolated further: long gone are the days of segmented specialization and of quiet reflection in contemporary art, curation, and even in the creative industries. We have transformed ourselves into champions of inter- and cross-disciplinarity. We continue to move nomadically from discipline to discipline. As members of a particular discipline, it is now expected of us to create original material by looking at, and bringing together, various other disciplines, sometimes

Pieter Brueghel cel Bătrân, *Turnul Babel*. Circa 1563. Ulei pe suport de lemn. 114 × 155 cm. Muzeul de Artă din Viena.
Pieter Brueghel the Elder, *The Tower of Babel*. Circa 1563. Oil on panel. 114 × 155 cm. Kunsthistorisches Museum Vienna.

în cadrul artei contemporane, a întreprinderilor curatoriale și chiar și în cadrul industriilor creative. Ne-am transformat în ambasadori ai interdisciplinarității internaționalizate. Continuăm să ne mișcăm nomadic din disciplină în disciplină. Ca membri ai unui anume domeniu, așteptările sunt îndreptate înspre crearea de material original în urma examinării și a reunirii diverselor discipline sub un singur acoperiș, împingând pe alocuri limitele disciplinare la extrem și creând conexiuni deosebit de complexe. Cu cât mai antitetică alăturarea disciplinară, cu atât mai bine evaluată cercetarea respectivă. Desigur, aceasta nu este o negare a beneficiilor pe care le aduce munca interdisciplinară cu sine: cu siguranță fiecare dintre noi ne putem gândi la câteva proiecte de cercetare creativă extrem de influente, care pur și simplu nu ar avea aceeași valoare în absența instrumentelor specifice inter- și multidisciplinarității. Ceea ce încerc să fac aici este să lansez o invitație la un exercițiu de observație a felului în care o schimbare metodologică ce s-a născut din necesitatea incluziunii și a gândirii deschise, a devenit noua paradigmă, într-un timp record. În orice caz trebuie să recunoaștem, este o situație care se potrivește de minune cu stilul nostru „nomad" de viață.

Pe măsură ce sectorul curatorial își evaluează direcțiile actuale (unii alegând utilizarea metodologiilor instituționale de tip expoziție enciclopedică, alții lucrând situațional, iar alții alegând să se concentreze pe aducerea în prim-plan a vocilor comunității și pe adoptarea unui discurs mai degrabă didactic și politizat), este momentul să ne gândim dacă deciziile curatoriale pe care le luăm pot fi considerate „potrivite" pentru locurile în care existăm pentru anumite perioade de timp, și dacă suntem sau nu angajați și incluzivi cu fiecare din teritoriile și regiunile în care ne implicăm. Adesea, acest lucru se dovedește a fi foarte dificil, iar mulți alți factori conflictuali intervin în discuție: specificitatea locală într-un anumit moment, aspecte privind diversitatea, incluziunea, micropolitica, piața de artă, angajamentele financiare vizavi de sponsori și așa mai departe. La care se adaugă în permanență și propria noastră subiectivitate și includerea tuturor experiențelor subiective anterioare în procesul prezent, ce inevitabil influențează și asigură unicitatea contribuției noastre. Există oare vreo soluție la această enigmă a intermezzo-ului și, poate și mai important, avem cu adevărat nevoie de una?

Traducere de Iris Ordean

pushing disciplinary limits to the extremes, or creating astoundingly intricate connections. The more divergent the disciplinary pairing, the more favourably said research is judged. Certainly, this is not to dismiss the immense potential that interdisciplinary work brings: I'm sure we can all think of a few extremely influential creative research projects which would simply not bear the same value without the use of inter- or multi-disciplinary tools. What I am trying to do here, however, is invite us all to perform an exercise in observing how a methodological shift — which sprung from the necessity for inclusion and out-of-the-box thinking — has become a new paradigm, in record time. Although, we must admit, this shift in paradigm is something which fits neatly into our 'nomadic' lifestyle.

As the curatorial world ponders its current directions — some choosing the path of institutionalized, encyclopaedic exhibition-making methodologies, some working situationally, others choosing to focus on bringing forth voices from communit(ies) and adopting a rather didactical or politicised discourse — we must now ponder whether our curatorial decisions can be considered 'appropriate' across the places we inhabit for some periods of time, and whether or not we are doing justice to each of the territories and localities with which we are engaging. This often proves to be exceedingly difficult, as numerous other conflicting factors intervene, such as questions of immediate local specificity, or questions of diversity and inclusion, micropolitics, market demand, financial commitments to sponsors, and so forth. Added to which, the perpetual mandatory inclusion of our own subjectivity, which we are constantly referring back to, our past experiences, which both inform our creative offering and render our contribution unique. Can the issue of the intermezzo be solved, and maybe even more importantly, does it really need solving?

Referințe:

Nomadism. Articol în Encyclopaedia Britannica, disponibil la https://www.britannica.com/topic/nomadism, accesat 07.05.2020.
Braidotti, R. (2011). *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidotti*, New York: Columbia University Press.
Buden, B. (2019a). „Es gibt keine Häfen mehr für den Fliegenden Holländer. Über den Populismus der «IAE»-Kritik, *Springerin*, Heft 2, via https://www.springerin.at/2019/2/es-gibt-keine-hafen-mehr-fur-den-fliegenden-holland-er/, accesat la 07.05.2020.
Buden, B. (2019b). „When an Art Student in Skopje ... On Art and Language in the Age of Extinction", în Lind și Rujoiu (ed.), Catalogul Bienalei Art Encounters, Timișoara: Art Encounters 2019, pp. 287-298.
Deleuze G., Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*, Paris: Les Éditions de Minuit.
Deleuze G., Guattari, F. (1986). *Nomadology: The War Machine*, New York: Semiotext(e), 1986.
Felty, H. (2013). „Introduction: Finding Home", în Rand și Felty (ed.), *Life Between Borders: The Nomadic Life of Curators and Artists*, New York: apexart, pp. 12-16.
Levine D. and Rule A. (2018). Levine D. și Rule A. (2018). „International Art English". Publicat de Triple Canopy, via https://www.canopycanopycanopy.com/contents/international_art_english, accesat la 07.05.2020.
Rand, S. (2013). „Forward", în Rand și Felty (ed.), Life Between Borders: The Nomadic Life of Curators and Artists, New York: apexart, pp. 7-12.

References:

Nomadism. Encyclopaedia Britannica entry. Available via https://www.britannica.com/topic/nomadism, accessed 07.05.2020.
Braidotti, R. (2011). *Nomadic Theory: The Portable Rosi Braidott*i, New York: Columbia University Press.
Buden, B. (2019a). 'Es gibt keine Häfen mehr für den Fliegenden Holländer. Über den Populismus der "IAE"-Kritik', *Springerin*, Heft 2, via https://www.springerin.at/2019/2/es-gibt-keine-hafen-mehr-fur-den-fliegenden-holland-er/, accessed 07.05.2020.
Buden, B. (2019b). 'When an Art Student in Skopje ... On Art and Language in the Age of Extinction', in Lind and Rujoiu (eds.), *Art Encounters Biennial catalogue 2019*, Timișoara: Art Encounters, pp. 287-298.
Deleuze G., Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*, Paris: Les Éditions de Minuit.
Deleuze G., Guattari, F. (1986). *Nomadology*: The War Machine, New York: Semiotext(e), 1986.
Felty, H. (2013). 'Introduction: Finding Home', in Rand and Felty (eds.), *Life Between Borders: The Nomadic Life of Curators and Artists*, New York: apexart, pp. 12-16.
Levine D. and Rule A. (2018). '*International Art English*'. Published by Triple Canopy, via https://www.canopycanopycanopy.com/contents/internation-al_art_english, accessed 07.05.2020.
Rand, S. (2013). 'Forward', in Rand and Felty (eds.), *Life Between Borders: The Nomadic Life of Curators and Artists*, New York: apexart, pp. 7-12.

Imagine din satelit a desertului Tirari din Sudul Australiei. Observatorul planetar NASA, imagine obținută prin spectroradiometru cu rezoluție imagistică moderată (MODIS), în satelitul Aqua al NASA, 29 octombrie 2006.
Satellite image of the Tirari Desert in South Australia. NASA Earth Observatory from the Moderate Resolution Imaging Spectroradiometer (MODIS) on NASA's Aqua satellite on October 29, 2006.

Pașaportul de „imigrant" al autoarei în timpul celei de-a 57-a ediție a Bienalei de la Veneția, emis de Pavilionul Tunisiei. *The Absence of Paths*, Pavilionul Național al Tunisiei, curator: Lina Lazaar.
Mai multe informatii despre proiect via http://www.theabsenceofpaths.com/info/the-absence-of-paths .
The author's 'migrant' passport during the 57th edition of the Venice Biennale issued by the Pavilion of Tunisia. *The Absence of Paths*, National Pavilion of Tunisia, curator: Lina Lazaar.
More information on the project via http://www.theabsenceofpaths.com/info/the-absence-of-paths .

Mladen Stilinovic, *Un artist care nu vorbește engleză nu este artist*, 1992, acrilic pe mătase artificială, 140 x 430 cm. Prin amabilitatea Branka Stipancic, Zagreb.
Mladen Stilinovic, *An Artist who Cannot Speak English is no Artist*, 1992, acrylic on artificial silk, 140 x 430 cm. Courtesy of Branka Stipancic, Zagreb.

RELAȚII DE PUTERE ÎNTRE CURATORUL VESTIC ȘI ARTISTUL ESTIC

POWER RELATIONS BETWEEN THE WESTERN CURATOR AND THE EASTERN ARTIST

Text: Ileana Pintilie

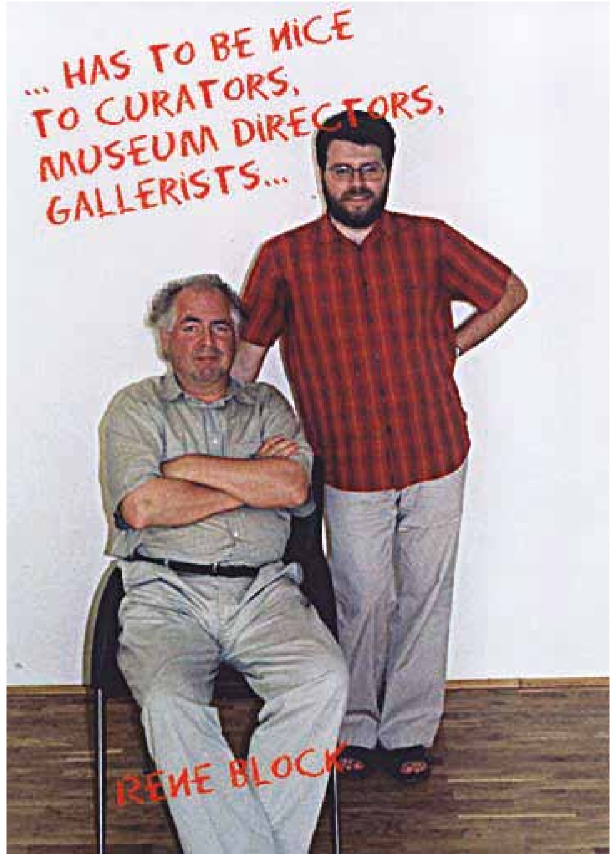
Deschiderea politică de la începutul anilor 1990 și căderea Zidului Berlinului au creat în sfârșit oportunitatea ca cele două părți ale Europei să se reunească, la început mai mult simbolic, apoi și efectiv, pe baze mai concrete. Dar procesul de unificare, cel care a adus „Noua Europă” mai aproape de democrațiile occidentale, a fost catalogat de către unii comentatori estici drept unul de *colonizare*. Cert este că oportunitatea acestei deschideri a dat naștere unor intense schimburi culturale și cercetări curatoriale, urmate de mari expoziții internaționale[1] menite să aducă la suprafață câte ceva din fenomenul artei est-europene, dar mai ales să pună în circulație câțiva artiști lansați într-un circuit internațional. De pe poziția lor, radicalii sau scepticii au văzut în acest proces o cedare și o absorbție a acestor artiști de către piața internațională de artă (cvasi-inexistentă, la acea dată, în Est), iar transformarea lor în staruri internaționale a fost privită cu subînțeles.

Pentru multă vreme, lucrările conceptuale ale lui Mladen Stilinović au devenit un punct de referință și în același timp de delimitare dintre cele două arii culturale europene: *Elogiul lenii*, pus în scenă într-o cunoscută serie fotografică de la sfârșitul anilor 1970, dezvăluia scepticismul lui plin de ironie față de orice sistem de valori (știind că o catalogare în acest sistem nu îi servește la nimic), dar și o întreagă filosofie a negării și a vidului. Odată cu deschiderea produsă între Est și Vest, Stilinović a înțeles că, prin fenomenul de globalizare și prin redistribuirea polilor de putere, lumea occidentală va absorbi culturile locale, mai ales pe cele din Balcani, iar mesajul lui în engleză, înscris pe o pânză de culoare roz, a devenit o adevărată profeție: *An Artist who Cannot Speak English is no Artist* (1992).

Preluând mesajul lui Stilinović ca pe un îndemn ironic, dar lipsit de scepticism, artiștii mai tineri din regiune au conceput o strategie de reușită și un cod de comportament – al aceluia care vrea să fie luat în seamă de curatori și care trebuie, între altele, să fie informat, să știe să alcătuiască proiecte și „să fie amabil” cu acei curatori care se ocupă de expozițiile internaționale. Tratat cu umor, codul artistului estic,[2] văzut de Oliver Musovik din Macedonia, exemplifica conduita lui chiar față de René Block, curatorul german venit să se documenteze pentru expoziția *In the Gorges of the Balkans*, deschisă în 2003 la Kassel.

Considerându-se defavorizată față de colegii ei pe motive de gen, Tanja Ostojić a lansat la începutul anului 2001 un proiect cu mai multe voleuri, derulat până în 2003 și intitulat explicit: *Strategies of Success / Curators series*. După ce fusese invitată de curatori bărbați într-o serie de proiecte expoziționale (*Plateau of Humankind*, a 49-a Bienală de la Veneția / *Zero Gravity*, Palazzo delle Esposizioni, Roma, Italia / Bienala de la Tirana etc.), artista a început să-i invite și ea, la rândul ei, pe acești curatori în proiectele sale, împărtășind proiectul curatorului ales și primind asentimentul acestuia (incluzând cine elegante în doi, băi jacuzzi în timpul deschiderii oficiale etc.). Astfel, artista își propunea să îl „seducă” uzând de farmecul personal, imaginând diferite situații intime, performându-le împreună ca un cuplu. Rezultatul acestor acțiuni era apoi expus în contextul unei expoziții personale sau de grup și, eventual, sub egida curatorului respectiv.

Proiectul cel mai provocator s-a intitulat *I'll Be Your Angel* (2001) și l-a vizat pe Harald Szeemann, curatorul general al celei de-a 49-a Bienale de la Veneția: Tanja Ostojić i-a propus acestuia să fie timp de patru zile, pe durata vernisajului de presă, „îngerul gardian” care să-l însoțească pretutindeni strâns legată de brațul lui. Îmbrăcată glamour și surâzătoare, ea s-a prezentat ca o misterioasă necunoscută (lăsând să planeze asupra ei toată neîncrederea celor din jur și chiar desconsiderarea). Motivul acceptării acestui proiect controversat (pentru că amesteca ceea ce este public cu ceea ce este privat) de către Szeemann



René Block și Olivers Musovik, *Artistul*, 2003, photo: Oliver Musovik, Archiv Block, Berlin
René Block and Olivers Musovik, *The Artist*, 2003, photo: Oliver Musovik, Archiv Block, Berlin

The political thaw that came with the early '90s and the fall of the Berlin Wall finally gave the two sides of Europe the chance to reunite, first symbolically then more concretely. But the unification process that brought the "New Europe" closer to the western democracies was described by some Eastern commentators as a process of *colonization*. What is certain is that this opening created the opportunity for interesting cultural exchanges and curatorial projects to take place, followed by large international exhibitions[1] that aimed to bring to the forefront some samples of East-European art and, most importantly, to launch a few select artists into an international scene. The radicals and skeptics saw in this process a compromise and an assimilation of those artists into the international art market (basically non-existent at the time in the East), and their transformation into international stars was viewed with suspicion.

For a long time, the conceptual works of Mladen Stilinović were a point of reference for – as well as of demarcation between – the two cultural zones in Europe: his *In Praise of Laziness*, staged as a series of photos from the late 1970s, shows his ironic skepticism towards all value systems (knowing that being labeled within such a system is pointless), but also an entire philosophy of negation, of the void. Stilinović understood that the opening between East and West, the process of globalization and reconfiguration of power centers, would lead to the West absorbing local cultures, especially those from the Balkans. The message he wrote, in English, on a pink canvas, was truly prophetic: *An Artist who Cannot Speak English is no Artist* (1992).

Some young artists in the region took Stilinović's message as an

a rămas neînțeles pentru mulți. Suzana Milevska[3] a încercat să găsească o explicație în dorința curatorului de a se menține deschis diferitelor provocări. Dar în acest proiect, Tanja Ostojić a creat un context favorabil unei analize critice, incisive asupra relației curator/artist, masculin/feminin, celebru/anonim, revelând realitatea unei continue înfruntări între cele două poziții, recunoscând totuși prestigiul profesional al curatorului pe scena internațională.

Grupul subREAL a continuat să studieze diferitele raporturi de putere în proiectul *Re-enacting* de la începutul anilor 2000, proiect ce decurgea din *Serving Art*, dezvoltat apoi în *Interviewing the Cities*. Contactul celor doi artiști, Iosif Király și Călin Dan, cu personalități puternice – curatori importanți, dar uneori și artiști – a contribuit la generarea acestei serii fotografice, în care cei portretizați sunt „puși în scenă" în spațiile lor de lucru, dar evidențiați prin intermediul unei pânze de fundal cu rol de ramă, care-i detașează totuși de spațiul propriu-zis al încăperii. Cea mai impresionantă lucrare din această serie mi s-a părut portretul lui Harald Szeemann, înfățișat ca o „forță" (ce emană din întreaga lui personalitate), singur, monumental, aruncând priviri piezișe către obiectiv. Cei doi artiști, care susțin draperia albă din fundal, par și ei intimidați, dispărând în spatele pânzei, de unde se întrezărește doar un ochi sau o mână, în contrast cu figura curatorului surprins singur într-o atitudine scrutătoare.

Szeemann a fost și el inspirat de regiunea Balcanilor și a fost invitat în 2003 să realizeze o expoziție internațională, pe care a intitulat-o *Blood & Honey / Future's in the Balkans*, în cadrul colecției private Essl, aflată lângă Viena. Tema Balcanilor, în care războaiele fratricide din ex-Iugoslavia tocmai se potoliseră, era la modă,[4] spațiul trebuia cucerit de către civilizația occidentală în încercarea de a defini una sau mai multe identități culturale din regiune. Dar expoziția a fost criticată sever de Boris Buden, căruia curatorul principal Szeemann i s-a părut „un îndrăgostit fără speranță de artă și artiști", acuzându-l voalat de naivitate pentru „credința lui nezdruncinată în inocența și creativitatea artei".[5]

ironic invitation, devoid of skepticism, and came up with a code of conduct and strategy of success for themselves: the person who wants to be noticed by curators must, among other things, be well-informed, know how to put together a project, and "be nice" to the curators working on international exhibitions. For Oliver Musovik from Macedonia, the Eastern artist's code of conduct[2] is humorously exemplified in his behavior towards René Block, the German curator who came to his country to gather information for the exhibition *In the Gorges of the Balkans*, opened in 2003 in Kassel.

Viewing herself as underprivileged from a gender perspective, compared to her male colleagues, Tanja Ostojić ran a project between 2001 and 2003 titled explicitly Strategies of Success / Curators series. After being officially invited to take part in exhibitions (*Plateau of Humankind*, 49th Venice Biennale / Zero Gravity, Palazzo delle Esposizioni, Rome, Italy / Tirana Biennale, etc.) by male chief curators she created a reciprocal invitation, asking curators to be part of her project, including an elegant dinner for two and jacuzzi bath during the official opening of the exhibition inside the exhibition venue. And so, after presenting her project to her chosen curator and receiving his approval, she would try to "seduce" him using her personal charm, performing together various intimate, couple situations. The result of these actions was then exhibited in the context of group and solo exhibitions and, eventually, with that very curator's curatorship. Her most provocative project was titled *I'll Be Your Angel* (2001) and targeted Harald Szeemann, the general curator of the 49th Venice Biennial: Tanja Ostojić asked to be his "guardian angel," holding him tightly by the arm and accompanying him everywhere for the duration of the press opening (four days). With glamorous dresses and broad smile, she was like a mysterious stranger (to whom others responded with mistrust and even dismissal). It is still a mystery for many why Szeemann consented to take part in this controversial (as it mixed the public with the private) project. Suzana Milevska[3] speculated that it was the curator's desire to stay open to new challenges. Tanja Ostojić created, through this project, a good opportunity for critical, incisive reflection on the relationship between curator and artist, male and female, celebrity and anonymity, highlighting the reality of constant struggle between the two positions, while still affirming the professional prestige of the curator on the international scene.

The subREAL group also examined relationships of power in their project *Reenacting*, from the early 2000s, a continuation of *Serving Art* which was later developed in *Interviewing the Cities*. Artists Iosif Király and Călin Dan had contact with strong personalities in the art world – important curators but also artists – and this contributed to the creation of their photo series, in which the subjects are "framed" within their work spaces, while being at the same time highlighted against a canvas in the background, serving as a frame, which cuts them off from the room itself. The most impressive work in the series was, in my opinion, the portrait of Harald Szeemann, shown alone, a larger-than-life character, a veritable "force" (emanating from his personality), casting sidelong glances at the camera. The two artists, holding the white curtain in the background, seem intimidated themselves, as they disappear behind the cloth, with only an eye or a hand peeking out, in contrast to the scrutinizing attitude of the curator.

Szeemann was also inspired by the Balkans, and in 2003 he was invited to organize an international exhibition – which he titled *Blood & Honey / Future's in the Balkans* – within the Essl Collection, near Vienna. The theme of the Balkans, the fratricidal wars in the former Yugoslavia having just ended, was a fashionable one.[4] The space had to be conquered by the western

▲ **subREAL, *Intervievarea orașelor, Re-constituirea_Harald Szeemann*, Tichino, 2004 © Călin Dan, Iosif Király.**
subREAL, *Interviewing the Cities, Re-Enacting_Harald Szeemann*, Tichino, 2004 © Călin Dan, Iosif Király.

◄ **Tanja Ostojić, *Voi fi îngerul tău*, 2001, performance de 4 zile cu Harald Szeemann, *Platonul umanității*, a 49-a Bienală de la Veneția.**
Foto: Borut Krajnc.
Prin amabilitatea: Tanja Ostojić.
Tanja Ostojić, *I'll Be Your Angel*, 2001, 4 days performance with Harald Szeemann, *Plato of Humankind*, 49th Venice Biennale.
Photo: Borut Krajnc.
Courtesy: Tanja Ostojić.

civilization in order to define one or more cultural identities in the region. But the exhibition was harshly criticized by Boris Buden, to whom the main curator (Szeemann) seemed "hopelessly enamored of art and artists," implicitly accusing him of naiveté for "his unshaken belief in the innocence and creativity of art."[5]

Having received visits from both celebrity curators involved in the two 2003 exhibitions mentioned above, Serbian artist Uroš Đurić took a photo with each of them as part of *Populist Project: Celebrities*. He explained that after the social and political "unrest" in his country, he noticed that all values had shifted, allowing a pseudo-elite to take the central place in the public space. His need to reconfirm himself on the art scene, and to reestablish his self-confidence, drove him to rebrand himself as a "star," and the easiest way to do this was to take photos with international celebrities.[6] Even though these images betray a certain frustration, there is an undeniable irony (or self-irony) in this need for self-assertion.

The relationship between the Eastern artist, coming with a different cultural experience, and the Western curator, ensconced in a complex system and an art market that makes its own rules, showed a swift development, especially in the 1990s. The events in the Balkans, with their whole tragedy, were the culmination of this crisis of reunification, adding new narratives to existing identity clichés.

Translated by Rareș Grozea

Vizitat de ambii curatori-vedete, implicați în cele două expoziții din 2003, artistul sârb Uroš Đurić s-a fotografiat cu fiecare dintre cei doi în cadrul *Populist project: Celebrities*. El a explicat că, după „turbulențele” politice și sociale din țara sa, a observat că toate valorile au fost răsturnate, permițând unei pseudo-elite să ocupe un loc central în spațiul public. Nevoia de reconfirmare în mediul său artistic, sau chiar restabilirea încrederii în sine, l-a îndemnat să se reproiecteze ca un „star”, iar modalitatea cea mai accesibilă a fost prin intermediul acestor fotografii alături de celebrități recunoscute internațional.[6] Chiar dacă aceste imagini lasă să se întrevadă și frustrare, există totuși o incontestabilă ironie sau auto-ironie în această nevoie de reconfirmare.

Relația dintre artistul estic, venit cu o experiență culturală diferită și curatorul occidental, angrenat într-un sistem riguros, ținând cont și de piața de artă cu legile ei proprii, a cunoscut o dezvoltare dinamică mai ales în anii 1990. Evenimentele din Balcani, cu întreaga lor tragedie, au alcătuit un punct culminant al acestei crize a reunificării, alimentând cu noi narațiuni clișeele identitare existente.

Uroš Đurić, *Proiectul Populist - Celebrități: René Block* © Uroš Đurić, 2006.
Uroš Đurić, *Populist Project - Celebrities: René Block* © Uroš Đurić, 2006.

Note:

1. Svetlana Kazalarska a analizat sugestiv de ce expozițiile – un mediu special – au avut o relevanță în această confruntare între Est și Vest; a se vedea *Re-drawing the Art Map of „New Europe”*, în http:// ecflabs.org / narratives / readingroom.
2. Proiectul *The Artist* din 2003 al lui Musovik a fost cel mai clar și sistematic în sensul celor arătate mai sus, dar atitudinea de a fi „nice” cu un curator, venit în documentare pentru o expoziție, i-a caracterizat, conștient sau nu, pe majoritatea artiștilor din acea perioadă.
3. Milevska, Suzana: „Spectacle of the Invisible”, în: *NU – Nordic Art Review*, Vol. III, No. 5/01, Stockholm, 2001.
4. În 2002 avusese loc la Graz expoziția *In Search of Balkania* (curatori Roger Conover, Eda Čufer, Peter Weibel), urmată în 2003 de expoziția lui René Block *In the Gorges of the Balkans* de la Kassel.
5. Boris Buden, „The madman is sleeping with the lunatic: The exhibition «Blut & Honig. Zukunft ist am Balkan» at Essl Collection in Klosterneuburg”, *Springerin*, 2, Vienna, 2003, pp. 47-49, apud Branislav Dimitrijević, „Very fine and highly (un)successful (mis)understandings: the position of artists in South Eastern Europe”, în *Eikon*, 63/2008, p. 49.
6. „Uroš Đurić in conversation with Gerald Matt”, în catalogul *Strategies of excess, or: if you're in a hurry, Đurić will slip you one*, Museum of Contemporary Art Vojvodina, 2013, p. 103-105.

Endnotes:

1. Svetlana Kazalarska offers a good analysis of why exhibitions – a special kind of medium – were so relevant in this face-off between East and West. See *Re-drawing the Art Map of "New Europe"*, at http:// ecflabs.org / narratives / readingroom.
2. Musovik's 2003 project *The Artist* was the most clear and systematic in this context, but this attitude of "niceness" whenever a foreign curator came for documentation was characteristic of most artists in this period, whether they were aware of it or not.
3. Milevska, Suzana: "Spectacle of the Invisible", in: *NU – Nordic Art Review*, Vol. III, No. 5/01, Stockholm, 2001.
4. In 2002 the exhibition *In Search of Balkania* (curated by Roger Conover, Eda Čufer, and Peter Weibel) opened in Graz, followed in 2003 by René Block's *In the Gorges of the Balkans* in Kassel.
5. Boris Buden, "The madman is sleeping with the lunatic: The exhibition 'Blut & Honig. Zukunft ist am Balkan' at Essl Collection in Klosterneuburg," *Springerin,* 2, Vienna, 2003, pp. 47-49, apud Branislav Dimitrijević, "Very fine and highly (un)successful (mis)understandings: the position of artists in South Eastern Europe," in *Eikon*, 63/2008, p. 49.
6. "Uroš Đurić in conversation with Gerald Matt," in *Strategies of excess, or: if you're in a hurry, Djurić will slip you one*, Museum of Contemporary Art Vojvodina, 2013, p. 103-105.

ÎNTREBĂRI LA IEȘIREA DIN CARANTINĂ

QUESTIONS COMING OUT OF LOCKDOWN

Text: Flaviu Rogojan

Când am început să scriu acest text, perioada de carantină era pe sfârșite, iar discursul în acest moment este că tot ce-a fost mai rău s-a terminat deja și urmează să ne întoarcem la „normal”. Încetinirea necesară a activităților cotidiene din timpul carantinei a fost prezentată ca un prilej deosebit pentru introspecție și reflecție, o oportunitate de a regândi alternative pentru lumea în care trăim. Însă această schimbare încă nu a avut loc cu adevărat; izolarea și experiențele aproape carcerale sunt rareori agenți ai schimbării și graba de a ne întoarce la o așa-zisă normalitate ne-a împins înapoi către o lume aflată tot în criză, cu puține lecții învățate. În final, criza nu reprezintă o stare temporară de urgență, ci mai degrabă un aspect permanent al societății actuale. Dacă acceptăm această realitate, atunci acum este cu atât mai mult momentul să ne interogăm statutul de operatori/lucrători culturali, curatori și artiști, în măsura în care noua distincție între forța de muncă esențială și non-esențială infiltrează discursul politic.

Ca răspuns la starea generală de urgență, majoritatea instituțiilor și organizatorilor din lumea artei și-au mutat activitatea în mediul online, folosind internetul ca mod alternativ pentru a curatoria, organiza și susține artiștii. Această decizie a dus la inevitabilul potop de vernisaje pe Zoom, dezbateri transmise în timp real, ateliere și rezidențe online, grupuri de lectură, târguri de artă în browser și platforme artistice pe Instagram. Evenimentele online nu s-au dovedit atât de eficace precum s-ar fi dorit, ceea ce i-a făcut pe organizatori să-și recalculeze prioritățile și să-și concentreze activitățile. Cu mai puțin timp și atenție dedicate unor lucruri precum conversațiile și relaționările în scopuri profesionale (*networking*, refrenul oricărui vernisaj), atât arta cât și artiștii păreau să fie mai mult în centrul atenției. În timpul scurtei perioade de carantină s-a arătat mai mult interes față de condițiile de viață ale artiștilor și muncitorilor culturali, sub formă de ajutoare financiare, noi propuneri de proiecte și oportunități de finanțare. Luând în calcul diferențele graduale ale acestui răspuns în funcție de regiunea geografică – țările din Europa de Vest oferind cele mai multe oportunități, iar cele din Europa de Sud și de Est lăsând artiștii cu foarte puțin ajutor financiar sau deloc – noțiunea de ajutor financiar pentru sectorul cultural a avut o largă răspândire. Toate aceste soluții temporare sunt, desigur, binevenite; însă, privind mai atent, cum schimbă acestea starea de fapt? Și, presupunând că reușim să menținem această nouă atenție, cum vom putea continua să păstrăm acest subiect vizibil în perioada de „normalitate” care urmează?

Perioada de carantină a generat puține soluții cu adevărat fundamentale de confruntare cu situațiile precedente. A evidențiat în schimb câteva interogări privind curatoriatul alternativ, la care mă voi referi acum din experiența mea de artist, curator și organizator. Este important de menționat că multe dintre practicile care sunt descrise și promovate astăzi ca alternative la strategiile neoliberale (chiar și ceea ce facem

When I started writing this piece, the lockdown was about to end, and the narrative now is that the worst is surely over and we are getting back to "normal." The necessary slowing down of life during quarantine was touted as a great opportunity for introspection, reflection, and a chance to rethink alternatives for the world. But this change hasn't really happened yet; isolation and almost-carceral experiences are rarely forces of change, and the rush to go back to so-called normality has pushed us back to a world still in crisis with few lessons learned. After all, for some time now the crisis has become less of a state of exception and more of a permanent feature of our current society. If we accept that, then today more than ever is a time to take a step back and ask ourselves some questions about our position as cultural workers, curators, and artists, as this new distinction between essential and non-essential workers creeps into the political discourse.

As a response to the ongoing emergency state, much of the established art world's institutions and organizations have moved their activity online, resorting to the internet as a tool for alternative ways of curating, organizing, and supporting artists. This gave rise to the inevitable flood of Zoom exhibition openings, live-streamed content, online workshops and residencies, reading groups, in-browser art fairs, and Instagram art platforms. The working of online events proved to be limited, and this pushed organizations to rethink priorities and focus activities. With less time and attention given to things like small-talk and networking (the tune of any opening), both artworks and artists seemed to grab more of the spotlight. During the short time of lockdown there was a lot more concern for the living conditions of artists as well as art workers, which took the form of financial aid, new open calls, and funding opportunities. Even taking into account the vastly different degrees of response across geographical areas—Western European countries providing the most opportunities, and Southern and Eastern European states leaving artists hanging with close to no real financial support—the narrative of aiding the cultural field was widespread. All of these temporary fixes are, of course, welcome; but, taking a closer look, how exactly do they change the status quo? And, let's assume we hold this newly gained attention, how can we continue keeping this subject visible in the "normal" times to come?
The quarantine might have provided few if any fundamental solutions for confronting previous conditions. It did, however, underline some questions about alternative curating, and I will refer to these from my experience as an artist, curator, and organizer. It is important to note that many practices which are seen and promoted nowadays as alternatives to neoliberal strategies—even what we do with Aici Acolo Pop Up Gallery[1] in terms of curatorial practices—are in fact less alternative, they are little more than survival techniques in response to an ongoing precarity crisis the art world keeps perpetuating. A concrete limiting factor, such as the global lockdown and mandatory isolation, impacts what formats remain available to organizers;

Aici Acolo Pop Up Gallery ►

la Aici Acolo Pop Up Gallery[1] în materie de practici curatoriale) nu sunt de fapt opțiuni viabile, ci mai degrabă o serie de tehnici de supraviețuire ca răspuns la criza continuă a precarității pe care lumea artei continuă să o perpetueze. O limită concretă impusă, cum ar fi carantina mondială și izolarea obligatorie, afectează foarte vizibil formatele disponibile pentru organizatori, dar multiplicitatea difuză a limitărilor în perioada „normală" ascunde adesea greutățile din culise. În acest context, alegerile curatoriale iau de multe ori forma unui compromis, a unei atitudini de tipul „a face cât mai bine cu puținul care există", cu atât mai evidente în Europa de Est și în alte contexte non-occidentale. Aceasta, dimpotrivă, a devenit o propunere facilă: auto-ficțiunea precarității ca adaptare a ideii romantice a artistului care lucrează în suferință pentru a produce cele mai inedite opere. Voi evita idealizarea romantică a dificultăților financiare văzute ca un element creativ necesar pentru practicile alternative și, în schimb, voi evidenția cum această situație culturală a sărăciei constituie contextul contra căruia practicile alternative duc o luptă pentru supraviețuire și în ciuda căruia dinamicile culturale continuă să existe.

Aceasta este o problemă care afectează nu doar sectorul independent, la rândul lor instituțiile culturale din România având parte de dificultăți similare, aflate într-o stare de criză proprie atât la nivel economic cât și în ceea ce privește relevanța lor. Atunci mă întreb – la ce ne referim ca practici alternative într-un context în care spațiile de artă și instituțiile oficiale sunt atât de puține sau complet absente? Ce înseamnă să fii alternativ în condițiile în care opusul, Instituția, nici măcar nu a existat?

Când am început Aici Acolo, un grup curatorial de prieteni, în 2015, am anunțat că vom acorda un interes crescut ideii de a deveni „o alternativă", o schimbare binevenită de la ceea ce la momentul respectiv am perceput ca pe un monopol asupra scenei noastre culturale contemporane. De unde ne situam ca tineri absolvenți și artiști, Fabrica de Pensule din Cluj părea a fi singurul spațiu relevant, un model de urmat, de pe urma căruia trebuia să învățăm. Însă combinația dintre interesul galeriilor, concentrate asupra propriei lor liste de artiști, și energia noastră studențească mai puțin profesională au făcut ca locul respectiv să nu fie chiar potrivit pentru noi, așa că am încercat să creăm un nou spațiu pentru cei din generația noastră, în special pentru că din ce în ce mai mulți artiști și studenți erau puși în fața alegerii dintre a-și dedica timpul unei practici artistice precare sau a renunța la lumea artei pentru o slujbă „adevărată" în piața de muncă înfloritoare a Clujului.[2]

Reacționând la mediul nostru urban presărat cu spații goale și ținând cont de nevoile generației noastre de artiști care nu aveau oportunități pentru a expune, am început să organizăm expoziții pop-up care transformau spații nefolosite sau abandonate din Cluj în galerii de artă temporară pentru tineri artiști. Acum, deși una din misiunile galeriei noastre pop-up este de a reacționa față de situația actuală a transformărilor urbane și aspectul anti-capitalist din spatele acestui proiect non-profit sunt argumente valide din punct de vedere conceptual, cred de asemenea că este important să demistificăm formatul ales de noi: am ales intervenții pop-up ca răspuns la lipsa de fonduri, în contextul în care a plăti chiria pentru un spațiu este imposibil. Inconsistența spațiilor noastre expoziționale, deși incitantă și aflată la baza identității noastre ca grup, contribuie

but the softer multiplicity of vague limitations in "normal" times often obscures the hardship behind the scenes. In this context, curatorial choices often end up taking the form of a compromise, making the best of what little is available, even more so in Eastern European and other non-Western contexts. This, however, has become an easy pitch: the self-mythologizing of this precarity, adapting the romantic notion of the artist working in misery to produce the most creative of outcomes. I will bypass such romanticizing of financial struggle as the necessary creative condition for alternative practices and, instead, look at how this impoverished cultural situation represents a context, the conditions against which alternative practices fight for survival and in spite of which cultural dynamics still persist.

This is an issue that grips not only the independent sector; the cultural institutions in Romania are facing their own similar challenges and demons, in a crisis of their own which is both economic as well as a crisis of relevance. I wonder, then, what do we mean by *alternative* in a space where established art spaces or institutions are scarce or almost absent? What does it mean to be alternative when the other, *the* institution, has never even existed as such?

In 2015, when we started Aici Acolo, a curatorial collective of a group of friends, we announced a clear focus on becoming "an alternative," a much-needed break from what we perceived as a monopoly on our contemporary culture-scene. From where we stood, as recent graduates and young artists, the Paintbrush Factory in Cluj seemed to be the one and only all-encompassing place to be, a model to follow and learn from. However, with the galleries focused on their own short artists-lists, and our own student-like energy getting in the way of becoming too professional, we didn't seem to fit in. So, we strived to create a place for our own generation as more and more artists and art students were growing up facing the all-too-familiar choice between focusing their time on a precarious art practice or giving up the art world for a "real" job in the booming Cluj job market.[2]

de asemenea la fragmentarea procesului de creare de instituții. Depinzând de exploatarea muncii proprii și de finanțări incerte, am ajuns să trecem prin cicluri de speranță, entuziasm, epuizare și depresie, ajungând în final să avem un calendar de activități mult mai precar și divizat. Ideea de *artist-run space* (spațiu condus/organizat de artiști) precar este, alături de ideea artistului sărac, un model instabil. Ne dorim să nu ne estetizăm condițiile precare de dragul de a fi o alternativă, ci mai degrabă sperăm să aducem ceva relevant în acest context și să ne facem auzită vocea în cultură, în ciuda circumstanțelor.

Într-un eseu intitulat „Sites of Sustainability" [„Locuri ale sustenabilității"] din cartea *Comradeship: Curating, Art, and Politics in Post-Socialist Europe* [*Camaraderie: curatoriat, artă și politică în Europa post-socialistă*], Zdenka Badovinac vorbește despre abordări de auto-organizare ale artiștilor avangardelor din Europa de Est pe parcursul secolului XX, care adesea compensau lipsa instituțiilor culturale. În peisajul cultural post-pandemie, unde susținerea locală pentru cultură se va manifesta probabil prin câteva inițiative răzlețe de PR din partea guvernului, astfel de practici artistice ar putea să ne inspire mai mult decât credem. Crearea de instituții ca practică artistică „se referă la ceea ce în contextul Vestic ar putea fi citit drept critică instituțională, însă această descriere elimină diferențele importante dintre acestea: artiștii din Vest doreau să corecteze instituțiile deja existente, în timp ce artiștii din Est propuneau construirea unui nou tip de instituție."[3] Cum ne-am putea imagina crearea de instituții și practicile curatoriale care se vor încadra în potențiala re-prioritizare a rolului culturii în țările din Europa de Est?

Vine oare această solidaritate înnoită cu artiștii din identificarea publicului larg cu o imagine stereotipică a artistului? Sociologul canadian Max Haiven spune că „în izolare, împotriva voinței noastre (și cu efecte nocive asupra sănătății noastre mintale), mulți dintre noi sunt nevoiți acum să ducă o existență [...] asemănătoare imaginilor distorsionate ale artistului romantic: în sărăcie, fără slujbă, agonizând în urma romanțării izolării, detașat de lume, cuprins în ghearele unei nostalgii inefabile și cu un simț al potențialului risipit."[4]

Multitudinea de evenimente culturale din carantină, în mod indirect, au adus în prim plan atenția publicului către precaritatea într-un anumit sector al lumii artei, însă expozițiile și evenimentele care vorbesc despre discursul precarității sunt destul de comune, cel puțin în cercul publicului de artă avizat. Multe dintre aceste expoziții sunt adesea auto-referențiale și au succes mai ales în a-i face pe cei din bula lumii artei să aibă o impresie bună despre sine, însă nu aproape niciun impact în ceea ce privește aducerea problemei în conștiința publică. În cartea *Imagined Exchanges* [Schimburi imaginare], Alina Lupu subliniază riscul acestui tip de exploatare. „Există numeroase expoziții care vorbesc despre condițiile de muncă și de viață în prezent, după cum există și multe expoziții și inițiative care abordează subiectul precarității. Însă există și reversul medaliei: noi, ca artiști, facem aceste munci temporar, sau sperăm că ne vor acapara timpul doar pentru o scurtă perioadă. Astfel, în ciuda conștiinței precarității, ajungem adesea să nu ne gândim la aceste condiții, fiindcă le vedem ca marginale în relație cu proiectele noastre creative, le vedem ca pe niște faze ale dezvoltării noastre profesionale."[5]
Astfel, în poziția de muncitori culturali, curatori și artiști, nu ajungem mereu să ne gândim cu adevărat la aceste condiții, atâta timp cât le punem în perspectivă ca pe ceva temporar sau ca pe o serie de eșecuri personale.

Reacting to our urban environment dotted with empty spaces and taking into account the needs of our generation of artists that couldn't find exhibition opportunities, we started curating pop-up exhibitions which transformed unused or abandoned spaces in Cluj into temporary art galleries for young artists. Now, albeit conceptually sound to zero in on the statement that our pop-up gallery makes about the current urban development, and on the anti-capitalist narrative behind such a non-profit project, I feel it is equally important to also demystify our choice of format: pop-up exhibitions are a cost-saving feature in a context where paying rent is impossible. The inconsistency of our exhibition locations, exciting as it is—and as it is to our core identity—is also fragmenting the process of building institutions. Being highly dependent on self-exploitation and uncertain funding takes us through cycles of hope, enthusiasm, burnout, and depression, in the end causing a more precarious broken timeline of activity. The notion of the poor artist-run space is, however, just like the romantic notion of the poor artist, a fraught model. We do not aim to aestheticize our conditions for the sake of being an alternative, rather we hope to bring something relevant in the context and bring our voice into the culture in spite of the circumstances.

In an essay called "Sites of Sustainability," from her book *Comradeship: Curating, Art, and Politics in Post-Socialist Europe*, Zdenka Badovinac talks about self-organizing approaches by artists throughout the twentieth century in the Eastern European avant-gardes, which often compensated for the absence of cultural institutions. In the post-pandemic cultural landscape, where local support for culture will probably once more take the form of a few scattered governmental PR moves, such art practices might prove inspiring. Institution Building as an art practice "refers to art that in the Western context might be classified as institutional critique, though describing it in that way would obscure its important differences. Artists in the West aimed to correct existing institutions; artists in the East proposed the construction of a different type of institution."[3] How can we now imagine institutional building and curatorial practices which will fit the probable post-pandemic reprioritization of culture's role in Eastern European countries?

Did this renewed solidarity with artists come from the broader public's own identification with a stereotypical image of the artist? Canadian sociologist Max Haiven argued that: "Many of us in isolation are, against our will (and with terrible effects on our mental health), now being compelled to live like [...] distorted images of the quintessential romantic artist: impoverished, unemployed, agonized by romanticized isolation, detached from the world, gripped by ineffable nostalgia and a sense of squandered potential."[4]

The plethora of online quarantine cultural events indirectly brought to the forefront of public attention a broader awareness of the precarity in a part of the art world, but shows and events that tackle a discourse of precarity have been quite common, at least for the art crowd in the know. Many such shows are often self-referential and are great at making the art world bubble feel good about itself, but do little to bring change in public awareness. In the book *Imagined Exchanges*, Alina Lupu underlines the risk and awareness of precisely such exploitation. "There are plenty of shows which touch upon working and living conditions in present times. And there are also plenty of shows and initiatives which tackle precarity. But there's also a catch. We, as artists, end up doing these jobs temporarily, or we hope they will take over our time for a short period only. Therefore,

Mă gândesc la ce spune Giovanna Zapperi: „Pe măsură ce barierele dintre sfera privată și cea productivă se descompun, ni se cere să fim mereu disponibili, să ne ocupăm în mod constant de *deadline*-uri, contacte și proiecte. Cu alte cuvinte, întreaga noastră subiectivitate este astfel angajată."[6]

Mai ales acum, când totul revine la „normal", cu noile propuneri de proiecte adaptate la pandemie și concurența pentru finanțări ocupându-ne din ce în ce mai mult din starea de spirit, suntem pe punctul de a cădea din nou într-o logică a competiției. Într-o cursă reacționară către starea de pre-pandemie, temporalitățile creșterii neoliberale pun din nou stăpânire pe viața noastră. Au fost toate acele discuții despre solidaritate în cultură pierdute în starea de urgență sau au reușit să activeze o nouă sensibilitate către rolul pe care îl are cultura în societatea noastră?

Vorbind despre studenții săi britanici, Mark Fisher[7] a observat că atitudinea de aparentă indiferență față de propria situație ca parte dintr-un sistem neoliberal nedrept nu era un semn de apatie sau cinism, ci o formă de impotență a reflecției. „Ei știu că lucrurile stau prost dar, mai mult decât atât, sunt conștienți că nu pot face nimic în privința asta. Însă această «conștientizare», acea reflexivitate nu este o observație pasivă asupra unei stări de fapt existente, ci o profeție care se auto-îndeplinește." Asemeni lipsei de speranță a generației mileniale cauzată de repetarea scenariilor de dezastru ecologic inevitabil, suntem acum puși în fața situației de a ne obișnui cu gândul că amenințarea unei pandemii ne va face toate planurile de viitor nesigure.

Lupta pentru creșterea vizibilității ca o alternativă la simpla renunțare și acceptare a acestei neputințe este din păcate insuficientă ca gest, deoarece operează cu o fetișizare a calamității și a condițiilor de precaritate, adesea fiind nu mai mult decât o estetică adoptată pentru a da impresia de autenticitate. Mă gândesc în continuare cum am putea continua cu crearea de instituții într-un mod care nu doar se adaptează la măsurile de siguranță post-pandemie sau încearcă să satisfacă cerințele de scădere a riscului ale unui finanțator pentru a supraviețui și a fi sustenabil financiar, ci la o soluție care se adresează situației actuale într-o manieră consecventă, fără a cădea pradă tendinței de idealizare a contextului din care provine. Pandemia a scos în evidență un număr mare de simptome existente ale injustiției sociale, iar lecțiile pe care le-am învățat în această perioadă trebuie folosite pentru a regândi noțiunea de solidaritate socială. Întoarcerea la „normal" nu mai reprezintă o soluție viabilă.[8] Dacă se va dovedi posibil să mizăm pe acest aflux de solidaritate cu sectorul cultural, acum, când ieșim din carantină, ar fi un moment bun să ieșim din impotența reflexivă de a fi izolați împreună online.

Traducere de andra nikolayi

in spite of an awareness of precarity, we end up not always deeply reflecting on these conditions, because we see them as marginal to our own creative endeavors. We see them as phases throughout our actual professional development."[5] Then, as cultural workers, curators, and artists, we don't always end up deeply reflecting on these conditions, so long as we are framing them as temporary and personal shortcomings.

Giovanna Zapperi's words come to my mind: "As the barriers between the private and the productive spheres dissolve, we are asked to be always available, constantly deal with deadlines, contacts, and projects. In other words, our entire subjectivity is put to work."[6]

Especially now, when everything is going back to "normal," with new pandemic-adapted open calls for projects and with competition for funding hitting peak levels taking up much of our headspace, we are on the brink of too easily falling back into a narrative of competition. In a reactionary race to get back in time to a pre-pandemic state, neoliberal growth temporalities are taking hold of our lives again. Was all the talk about solidarity in culture during the pandemic lost on a state of emergency? or did it actually open up new sensibilities towards the role culture plays in our society?

Describing his British students, Mark Fisher[7] noted their attitude of apparent indifference towards their own unjust situation in a neoliberal system, as not being a matter of apathy or cynicism, but of reflexive impotence. "They know things are bad, but more than that, they know they can't do anything about it. But that 'knowledge', that reflexivity, is not a passive observation of an already existing state of affairs. It is a self-fulfilling prophecy." Akin to the millennial's hopelessness caused by repeated narratives on the impending ecological disaster, so too are we all now faced with wrapping our heads around the threat of pandemics rendering all future plans uncertain.

As an alternative to just giving up and accepting this impotence, fighting to raise awareness is unfortunately often not enough of a gesture, as it fetishizes disaster and precarious conditions, sometimes ending in an aesthetic scored for authenticity points. I am left wondering how we might continue institution building in a way that not only adapts to current post-pandemic safety conditions or pleases a funding agency's pandemic risk-mitigation priority in an effort to survive and be somewhat sustainable, but one that tackles the broader situation in a consistent manner without falling in the pitfall of romanticizing the context from which it emerged. The pandemic highlighted a multitude of pre-existing conditions of social injustices, and lessons learned during the pandemic must be used to reconsider and re-image social solidarity. Returning to "normal" is no longer a viable option.[8] If it will prove possible to ride this current wave of solidarity towards the cultural field, now, as we come out of lockdown, would be a great time to finally break with the reflexive impotence of being isolated together online.

Imagine din expoziția *You Can Meet Me Anywhere*, curatoriată de Thea Lazăr și Lorena Cocioni. Aici Acolo Pop Up Gallery, 2017. Foto credit: Aici Acolo.
Image from the exhibition *You Can Meet Me Anywhere*, curated by Thea Lazăr and Lorena Cocioni. Aici Acolo Pop Up Gallery, 2017. Photo credit: Aici Acolo.

Note:

1. Aici Acolo Pop Up Gallery este un proiect finanțat de un grup de amici, artiști și curatori. Colectivul curatorial este format din Flaviu Rogojan, Edith Lazăr și Thea Lazăr. Am început să organizăm expoziții cu artiști tineri în spații nefolosite sau abandonate din Cluj-Napoca, România, din 2015. Ne dorim să susținem artiștii și curatorii tineri, cât și publicul tânăr interesat de artă și cultură contemporană. Până în prezent am organizat 16 expoziții și am lucrat cu peste 100 de artiști atât din România, cât și din străinătate. În ultima perioadă ne-am extins arealul către proiecte educaționale și ajutor de producție, pe lângă proiectele noastre obișnuite de pop-up.
2. Orașul se afla de asemenea într-o perioadă de schimbare majoră, trecând de la un oraș studențesc la o metropolă neoliberală în rapidă gentrificare. Accentul pus pe a construi din ce în ce mai mult – noi locuințe, noi birouri, noi spații comerciale, motivate de promisiunea unei creșteri continue a pieței, a făcut ca în centrul vechi să apară o serie de spații goale care nu corespundeau „noului model de locuire".
3. Zdenka Badovinac, *Comradeship: Curating, Art, and Politics in Post-Socialist Europe* (Independent Curators International, 2019).
4. Max Haiven, „No Artist Left Alive: Speculations on the Post-Pandemic Struggles of Cultural Workers Within, Against and Beyond Capitalism", http://artsoftheworkingclass.org/text/no-artist-left-alive.
5. Alina Lupu în *Imagined Exchanges: Deconstructed Thoughts on Art, Politics & More From and About Eastern Europe* (Dispozitiv Books, p. 91).
6. Giovanna Zapperi, „Subjectivity at Work", în Deborah Ligorio (ed.), *Survival Kits* (Sternberg Press, 2013).
7. Mark Fisher, *Capitalist Realism* (zer0 Books, 2009).
8. Paul R. Carr, „Returning to «normal» post-coronavirus would be inhumane", https://theconversation.com/returning-to-normal-post-coronavirus-would-be-inhumane-136558.

Endnotes:

1. Aici Acolo Pop Up Gallery is a project founded by a group of friends, artists, and curators. The members of the curatorial collective are Flaviu Rogojan, Edith Lazar, and Thea Lazar. Since 2015 we have been organizing exhibitions with young artists in unused or abandoned spaces in Cluj-Napoca, Romania. Our goal is to support young artists, young curators and young people interested in contemporary art and culture. So far we have organized 16 exhibitions and worked with over 100 artists from Romania, as well as young international artists from all over the world. Lately we have been expanding our programming to include educational projects and support for production alongside our usual pop-up exhibition projects.
2. The city was also undergoing a big change, from a youth and student town, to a rapidly gentrifying neoliberal yuppie city. The focus on building up more and more real estate on the market's promise of eternal growth, new offices, new housing, new commercial opportunities, left the old town with many empty spaces that did not fit the "new living model."
3. Zdenka Badovinac, *Comradeship: Curating, Art, and Politics in Post-Socialist Europe* (Independent Curators International, 2019).
4. Max Haiven, "No Artist Left Alive: Speculations on the Post-Pandemic Struggles of Cultural Workers Within, Against and Beyond Capitalism," http://artsoftheworkingclass.org/text/no-artist-left-alive.
5. Alina Lupu in *Imagined Exchanges: Deconstructed Thoughts on Art, Politics & More From and About Eastern Europe* (Dispozitiv Books, p. 91).
6. Giovanna Zapperi, "Subjectivity at Work," in Deborah Ligorio (ed.), *Survival Kits* (Sternberg Press, 2013).
7. Mark Fisher, *Capitalist Realism* (zer0 Books, 2009).
8. Paul R. Carr, "Returning to 'normal' post-coronavirus would be inhumane," https://theconversation.com/returning-to-normal-post-coronavirus-would-be-inhumane-136558

ȘI TE POȚI TREZI TRĂIND ÎN VREMURILE POST-ARTISTICE

AND YOU MAY FIND YOURSELF LIVING IN THE POST-ARTISTIC TIMES

Text: Sebastian Cichocki

Consorțiul pentru practici postartistice, repetiții pentru marșul „Pentru libertatea noastră și a ta”. Foto Monika Bryk, 2019.
Consortium for Postartistic Practices, rehearsals for the march „For our freedom and yours”. Photo by Monika Bryk, 2019.

CEEA CE VEDEM ESTE PUR ȘI SIMPLU CEEA CE VREM SĂ VEDEM
Să începem cu povestea unei neînțelegeri științifice. Misterul migrației berzei.

Pentru mii de ani, migrațiile sezoniere ale păsărilor constituiau un mare mister pentru europeni. De ce dispăreau berzele iarna? Oare mureau toate de frig? Aristotel presupunea că asemenea păsări hibernează în lunile reci, odihnindu-se – așa cum o fac broaștele sau țestoasele, lăsându-se pe fundul apei unui lac sau cufundându-se în mare. Mai târziu, o îndrăzneață ipoteză alchimică a intrat în circulație – și anume că, iarna, păsările se transformau în șoareci, ceea ce ar fi explicat de ce rozătoarele își fac apariția în masă prin grânare și hambare. În secolul al șaptesprezecelea, o teorie a devenit populară în urma unei broșuri, intrigant intitulată *Un eseu spre probabila soluție a acestei întrebări: De unde vin barza și turtureaua, cocorul și rândunica, când cunosc și observă timpul statornicit al venirii lor*, care susținea că iarna aceste animale merg pe Lună, unde ar găsi un habitat care susține viața.

Misterul migrației sezoniere a păsărilor a fost deslușit abia pe 21 mai 1822. În satul Klütz din regiunea germană Mecklenburg-Pomerania de Vest, a fost descoperit un cocostârc cu o săgeată africană lungă de 80 de cm în gât. Se întorsese dintr-o lungă călătorie de peste mări și țări și a murit într-o luncă germană. Astfel, a fost descoperită incredibila distanță intercontinentală pe care o străbat păsările migratoare. Barza împăiată, *Pfeilstorch* (nume care în germană se referă în mod precis la o barză cu trupul străpuns de o săgeată), poate fi acum regăsită în colecția zoologică a Universității din Rostock. Până în prezent, au fost înregistrate douăzeci de cazuri ale unor păsări care s-au întors în Europa străpunse de instrumente ascuțite sau arme, care fuseseră folosite în încercarea de a le vâna, în Africa.

Poate un muzeu să sufere de halucinații?
Sau altfel spus: este ceea ce vedem pur și simplu ceea ce *vrem* să vedem?

NU TREBUIE SĂ REINVENTEZI ROATA
Ne-am obișnuit ca noul să fie bun din simplul motiv că este nou. Mai ales când vine vorba de artă, care se presupune că nu se demodează niciodată, nici chiar după ce moare – din contră, atunci este exact momentul pentru reînnoire și tratament cu afecțiune! Decât să căutăm în mod frenetic noi formate, nume, tendințe, bazine de adepți, clienți și modele de afaceri, putem la fel de bine să *ștergem praful* – așa cum o facem cu lucrurile și ideile vechi – de pe concluzia, altminteri incontestabilă, a lui Robert Smithson din eseul său canonic, „Monumentele din Passaic”: „Nimic nu este nou, dar nici vechi nu este”.

De fapt, vechiul este capabil de a deveni *nou*; neobosita reinventare a roții în fiecare dimineață ne împiedică să avem aceeași relație cu a rostogoli o roată neolitică de-a lungul șoselei sau – cum ar glumi Marcel Duchamp – cu „a folosi un Rembrandt ca pe o masă de călcat”. Lăsând la o parte galopul metaforelor amestecate, arta „veche” poate fi adusă în multe noi funcțiuni; cele mai semnificative contribuții trecute ale sale sunt prea valoroase pentru a le lăsa să decadă în uitare.

NU FI POPULIST.
APRECIAZĂ EFECTELE POZITIVE ALE GÂNDIRII NEGATIVE
Adoptarea de către noul instituționalism – precum și de către curentul Noului Instituționalism – a unei abordări prietenoase față de public a adus niște beneficii, dar totodată a avut și niște efecte nocive pe care le considerăm jenante și despre care ezităm să vorbim. În ceea ce privește efectele pozitive, acestea sunt numeroase: crearea unor relații cu audiențe până atunci marginalizate; înlăturarea granițelor rigide dintre activitatea de cercetare, expoziții și programele cu publicul; o perspectivă mai atentă asupra departamentelor educației și mentoratului (până acum, ghetoizate instituțional); mutarea accentului de pe ideea de contemplare pasivă ca „datorie” fundamentală a spectatorului, pe ideea de co-creator al spectatorului (ceea ce tinde să fie un țel iluzoriu) care formează programul muzeului; accesibilizarea jargonului specialiștilor și așa mai departe.

Există însă un risc considerabil, și anume că publicul ar putea fi pus pe un piedestal, anihilând toate beneficiile de mai sus. Acest lucru ar constitui o bulă populistă. Instituțiile și-au însușit arta de a îndeplini oricare așteptări le sunt formulate și au dezvoltat mijloace sofisticate de a studia fiecare parte a publicului în parte pentru a le înțelege nevoile exacte, care sunt întâmpinate la perfecție. Audiența crește și toată lumea este fericită. The Museum of Ice Cream [Muzeul Înghețatei] este simultan produsul perfect al unei asemenea operațiuni, dar și caricatura sa. Este visul departamentului de comunicare și asigurarea publicului pentru muzeu – muzeul ca fundal uluitor și meticulos

WHAT WE SEE IS SIMPLY WHAT WE WANT TO SEE
Let's start with the story of a scientific misunderstanding. The mystery of the stork's migration.

For thousands of years, seasonal migrations of birds were a great mystery to Europeans. Why did storks disappear in the winter? Do they all die of cold? Aristotle assumed that such birds hibernate in the cold months, taking a rest—just as frogs, toads or terrapins do, descending to the bottom of a lake or immersing themselves in the sea. Later, a daring alchemical hypothesis gained favour—namely, that in winter birds turn into mice, which would explain why rodents appear en masse in granaries and barns. In the 17th century a theory became popular due to a pamphlet, intriguingly entitled *An Essay toward the Probable Solution of this Question: Whence come the Stork and the Turtledove, the Crane, and the Swallow, when they Know and Observe the Appointed Time of their Coming*, which held that in winter these animals go to the Moon, where they find a life-supporting habitat.

The riddle of the seasonal migrations of birds was solved only on 21 May 1822. In the village of Klütz, in the Mecklenburg-Western Pomerania region of Germany, a stork was found with an 80 cm-long African arrow in its neck. It had returned from a long overseas journey and died in a German meadow. Thus the incredible intercontinental range of migratory birds was discovered. The stuffed stork, *Pfeilstorch* (in German this word refers specifically to a stork with an arrow in its body), can now be found in the zoological collection of the University of Rostock. To date, twenty-five cases have been documented of birds that returned to Europe with sharp instruments or weapons in their bodies, which had been used in an attempt to hunt them in Africa.

Can a museum suffer from hallucinations?
Or, to put it differently: is what we see simply what we *want to* see?

YOU DO NOT HAVE TO REINVENT THE WHEEL
We have grown used to the new being good for the simple reason that it is new. Especially when it comes to art, which is supposed to never get old, even after it dies—on the contrary, that is exactly the moment for tender loving care and rejuvenation! Rather than frenetically seeking new formats, names, trends, voting constituencies, clients, and business models, we could also *dust off*—as we do with old things and ideas—the conclusion, albeit obvious, of Robert Smithson's canonic essay "The Monuments of Passaic": "Nothing is new, neither is anything old."

As a matter of fact, the old is capable of becoming the *new*; the relentless reinvention of the wheel every morning makes it impossible to experience the same relationship to rolling a Neolithic wheel along the highway, or—as Marcel Duchamp would quip—"using a Rembrandt as an ironing board.".Rampant mixed metaphors aside, the "old" art can be put to many new uses; its most significant past contributions are too precious to allow them to decay into oblivion.

DON'T BE A POPULIST. APPRECIATE THE POSITIVE EFFECTS OF NEGATIVE THINKING
The new institutionalism's—as well as the New Institutionalism's—adoption of an audience-friendly approach has brought some benefits but has also had some detrimental effects which we find embarrassing and are reluctant to speak about. As for the positive outcomes, of which there are many: creating a relationship with hitherto marginalized audiences; doing away with the sharp divisions between research activity, exhibitions, and public programmes; a more thoughtful insight into the experience of departments of education and mentoring (until now institutionally ghettoized); deemphasising the idea of passive contemplation as the fundamental "duty" of the spectator, who co-creates (this tends to be wishful thinking) the museum's programme; making specialist jargon more accessible, and so on.

There is, however, a considerable risk that audiences will be put on a pedestal, annihilating all the above benefits. This would constitute a populist bubble. Institutions have mastered the art of delivering on whatever expectations are set out for them and they have developed sophisticated tools of studying audiences in order to understand their exact needs, which are met to perfection. Ratings go up and everybody is happy. The Museum of Ice Cream is simultaneously the perfect product of such an operation as well as its caricature. It is the dream of the communications department and the museum audience achieved—the museum as a meticulously designed, stunning backdrop for selfies. The viewer has never looked so good in a

conceput pentru selfie-uri. Privitorul nu a arătat niciodată așa de bine într-un muzeu! Declarația de principii de pe site-ul Muzeului Înghețatei afirmă: „Acesta este un brand fundamentat pe experiență, alimentat de puterea imaginației și conexiunii. De la instalații care stârnesc toate cele cinci simțuri la produse făcute să inspire, conducem cu onesta convingere că orice este posibil".

Convingerea naivă că „orice este posibil" a afectat nu doar marile muzee cu spațiile lor de depozitare, împrumuturi, departamente de publicații și auditorii. Instituțiile mici și dinamice care navighează apele clocotinde și acidulate ale populismului au fost la fel de susceptibile. În interesul utilizatorilor și al privitorilor instituției, ar fi indicată crearea unor programe pe care ei să nu-și dorească să le înțeleagă sau chiar să le tolereze.

ACESTA ESTE MUZEUL ȘI MUZEUL REPREZINTĂ MULTE LUCRURI
„Aceasta este expoziția și expoziția reprezintă multe lucruri" [„This is the show and the show is many things"], declara titlul-qua-manifest al expoziției organizate în 1994 de S.M.A.K., Muzeul Municipal al Artei Contemporane din Gent. Conținea instalații procesuale de mari dimensiuni, precum și evenimente coregrafice și un program discursiv. Expoziția a fost descrisă în termeni precum „palat al distracțiilor" sau „depozit". Da, într-adevăr, o expoziție este capabilă de a fi multe lucruri. În mod similar, o lucrare de artă poate fi multe lucruri [știm deja asta], așa cum poate fi și muzeul. Însă poate fi mult mai mult decât un palat al distracțiilor sau un depozit. Muzeul poate fi totodată

museum! The Museum of Ice Cream's mission statement on its website reads, "This is an experience-first brand fueled by the power of imagination and connection. From installations that ignite all five senses to products that are made to inspire, we lead with the honest belief that anything is possible."

The naive belief that "anything is possible" has afflicted not only large museums with their storage spaces, loan forms, publications departments, and auditoriums. Small, dynamic institutions that navigate the bubbling, sparkling waters of populism have been just as susceptible. For the sake of the users and viewers of the institution, it would be advisable to create programmes that they will not want to understand or even tolerate.

THIS IS THE MUSEUM AND THE MUSEUM IS MANY THINGS
"This is the show and the show is many things" declared the title-cum-manifesto of the exhibition organized in 1994 in S.M.A.K, the Municipal Museum of Contemporary Art in Ghent. It comprised process-based large-scale installations as well as choreographic events and a discursive programme. The exhibition was described in such terms as "fun palace" or "warehouse." Yes, indeed, an exhibition is capable of being many things. Similarly, a work of art can be many things (we already know this) and so can the museum. But it can be much more than a fun palace or warehouse. The museum can also be a *sanctuary* to provide a safe space for outlaws, a community garden, a free university, a group therapy centre, or a specific economic zone. Today, there is no reason to keep clinging to the outdated guidelines, written in

Making Use. Life in Postartistic Times, 2016, vedere din expoziție.
Credit foto: Bartosz Stawiarski
Making Use. Life in Postartistic Times, 2016, exhibition view,
Photo credit: Bartosz Stawiarski

un *sanctuar* care să ofere un spațiu sigur pentru marginali, o grădină comunitară, o universitate gratuită, un centru de terapie de grup sau o zonă economică specifică. Astăzi, nu există niciun motiv să rămânem agățați de perimatele reguli scrise conform perspectivei muzeului de secol al nouăsprezecelea, loc prin excelență al artei înalte.

Dacă propria noastră imaginație nu este pe măsura problemei, putem învăța din experiența Malmö Konstmuseum din Suedia, care, sub conducerea directorului de atunci, Ernst Fischer, a fost transformat într-o tabără de refugiați în 1945. Pentru șase luni, muzeul nu a permis vizitatori, ci și-a deschis porțile către bărbați, femei și copii din lagăre de concentrare eliberate, cum ar fi Ravensbrück, unde au fost subiecții unor experimente umane pseudo-medicale. Înconjurați de lucrările de artă, foștii prizonieri au dormit, au gătit, s-au rugat și au trecut prin terapie artistică în spațiile muzeului. Într-una din fotografiile de atunci putem vedea un altar improvizat, apropriind obiecte din colecția muzeului – Duchamp ar fi fost în extaz să vadă un asemenea exemplu deosebit de *readymade* reciproc.

MUNCA POATE FI ARTĂ, ARTA POATE FI MUNCĂ
(SAU: ESTETICA SINDICATELOR)
„Realismul ocupațional" este unul dintre conceptele instituționale utile care ajută la identificarea multora dintre practicile invizibil artistice ale epocii noastre. A fost introdus de către Julia Bryan-Wilson (în antologia ei *It's the Political Economy, Stupid: The Global Financial Crisis in Art and Theory* [*E economia politică, tontule: criza financiară globală în artă și teorie*], 2013, ed. G. Sholette și O. Ressler), făcând trimitere la, printre alții, practica artistului californian Ben Kinmont și la lucrarea sa sugestiv intitulată *Sometimes a nicer sculpture is being able to provide a living for your family* [*Uneori, o sculptură mai drăguță este capacitatea de a asigura traiul familiei tale*] (1998-prezent). Kinmont conduce un anticariat specializat în cărți rare de bucătărie din secolul al cincisprezecelea până în secolul al nouăsprezecelea și este considerat un expert în domeniu. Kinmont se referă la această afacere profitabilă – care este sursa sa principală de venit – drept „performance" care ar fi în fapt „tipic" pentru el. Definind realismul ocupațional, Bryan-Wilson observă: „domeniul muncii salarizate (întreprinsă în vederea autosusținerii economice) și domeniul artei (urmărită, se presupune, pentru motive care pot include câștigul financiar, dar care totodată depășesc monetizarea și includ motivații estetice, personale și/sau politice) se contopesc, devenind indistincte sau intenționat inversate. Acestea sunt performance-uri în care artiștii pun în scenă sarcinile normale, imperative ale muncii sub rubrica extrem de elastică a «artei». Aici, munca devine artă și arta devine muncă".

Realismul ocupațional este astfel o practică „găsită", în aceeași manieră în care un *readymade* este un obiect utilitar de zi cu zi introdus în circulație muzeală. Cu toate acestea, așa cum au descoperit membrii Artist Placement Group în anii '60, oamenii nu sunt obiecte, iar introducerea imaginației artistice la locul de muncă, echivalând câștigarea existenței cu arta, nu este nici ușoară și nici nedureroasă.

OBSERVĂ PROCESUL PRIN CARE LUMEA DEVINE MUZEUL ȘI MUZEUL DEVOREAZĂ LUMEA
(Cazul Brodno Biennale)
Cum s-ar putea delimita granițele artei când vine vorba de experiențe precum înregistrările fonografice de pe fundul oceanului, ocuparea unei piețe în centrul orașului, construirea unui baraj în deșert, speculația de pe piețele monetare sau

deference to the dictum of the nineteenth-century museum as the seat of high art.

If our own imagination is not equal to the task, we can help ourselves to the experiences of the Swedish Malmö Konstmuseum, which, under the leadership of its then director Ernst Fischer, was turned into a refugee camp in 1945. For six months, the museum did not admit visitors, instead opening its doors to men, women, and children from liberated concentration camps such as Ravensbrück, where they were the subjects of pseudo-medical human experiments. Surrounded by the works of art, the former prisoners slept, cooked, prayed, and underwent art therapy on the premises. In one of the photographs from that time we can see an improvised altar, made of objects from the museum's collection—Duchamp would have been ecstatic to see such an exquisite example of a reciprocal readymade.

WORK CAN BE ART, ART CAN BE WORK
(OR: THE AESTHETICS OF TRADE UNIONS)
"Occupational realism" is one of the useful institutional concepts that help identify many of the invisibly artistic practices of our times. It was introduced by Julia Bryan-Wilson (in her anthology *It's the Political Economy, Stupid: The Global Financial Crisis in Art and Theory*, 2013, eds. G. Sholette and O. Ressler), referring to, among others, the practice of California-based artist Ben Kinmont and his work aptly entitled *Sometimes a nicer sculpture is being able to provide a living for your family* (1998–ongoing). Kinmont runs an antiquarian bookshop specializing in rare cookbooks from the fifteenth to the nineteenth centuries and is regarded as an expert in the field. Kinmont refers to this profitable business—which is his main source of income—as "performance," in fact "typical" of him. Defining occupational realism, Bryan-Wilson remarks, "the realm of waged labor (undertaken to sustain oneself economically) and the realm of art (pursued, presumably, for reasons that might include financial gain, but that also exceed financialization and have aesthetic, personal, and/or political motivations) collapse, becoming indistinct or intentionally inverted. These are performances in which artists enact the normal, obligatory tasks of work under the highly elastic rubric of 'art.' Here, the job becomes the art and the art becomes the job."

Occupational realism is thus a "found" practice, in the same way that a readymade is an everyday utilitarian object, introduced into museum circulation. Nevertheless, as the members of the Artist Placement Group would discover in the 1960s, people are not objects, and introducing artistic imagination into the workplace, equating earning a living with art, is neither easy nor painless.

OBSERVE THE PROCESS IN WHICH THE WORLD BECOMES THE MUSEUM AND THE MUSEUM DEVOURS THE WORLD
(The case of Brodno Biennale)
How does one delineate the boundaries of art when it comes to experiences such as field recordings at the bottom of the ocean, the occupation of a square in the city centre, the construction of a dam in a desert, speculation on the money markets or workshops in political cartography? For decades, art has played an intermittent role in other, non-artistic systems such as ecology, politics, agriculture, religion, anthropology, therapy. Art is a singular human activity, whose very lack of clarity on what it is, or what it isn't, should be considered in terms of its vitality and ability to adapt. The blurring of art's boundaries enables it to cross-pollinate and expand into new territories.
Today, the separation of artistic activity from professional

Bródno Biennale, 2018. Foto / Photo: Wojciech Radwański.

atelierele de cartografie politică? Timp de decenii, arta a jucat un rol intermitent în alte sisteme, non-artistice, cum ar fi ecologia, politica, agricultura, religia, antropologia și terapia. Arta este o activitate umană singulară, a cărei lipsă de claritate în ceea ce privește ceea ce este, sau ceea ce nu este, trebuie ea însăși să fie gândită în termenii vitalității sale și ai abilității de adaptare. Estomparea granițelor artei îi permite să se încrucișeze și să se extindă către noi teritorii.
Astăzi, separarea activității artistice de activitatea profesională, a lucrărilor de artă de obiectele utilitare de zi cu zi și a competenței artistice de competența socială este nu atât neimportantă, cât mai puțin importantă.
Lumea instituționalizată a artei încearcă să prevină dizolvarea practicilor artistice în viața de zi cu zi, apărându-se contra estompării caracteristicilor ce diferențiază arta de activitatea umană din alte câmpuri. Fără o asemenea diferențiere, ar fi imposibil să evaluăm aceste practici artistice sau să le „consolidăm", fie în termeni materiali ori în termenii semnificației lor.
În anii '70, teoreticianul polonez Jerzy Ludwiński a subdivizat evoluția artei în șase faze. Din a doua parte a secolului douăzeci, ne aflăm în cea de-a patra fază: era meta-artei, care absoarbe întregul realității. Încă suntem pe cale să ne confruntăm pe deplin cu această fază, care va duce la faza nivelului zero: artă care va fi imposibil de expus în modalități convenționale cum ar fi în expoziții, artă care poate fi în cel mai bun caz „sugerată".
În vara anului 2018, cei doi artiști Paweł Althamer și Goshka Macuga au lansat Bródno Biennale în Varșovia, o gigantică expoziție în optzeci și cinci de locuri a căror hartă, descriu ei, „se suprapunea cu teritoriul". Ei s-au hotărât să acorde întregului district Bródno statutul unei expoziții, indicând obiecte preexistente cu un *foarte ridicat coeficient artistic*: vitrine, locuri de joacă, hârtoape, pompe, infrastructura piețelor, terenuri industriale abandonate, detalii arhitecturale și chiar interioarele unor firme și domicilii. Locurile au fost selectate pe măsură ce au făcut turul Bródno în compania unor experți locali. De asemenea, localnicii au fost încurajați să propună ideile proprii: cărți poștale cerând rezidenților să participe – „arată Bródno lumii!" – au fost depuse în cutiile poștale de peste tot de prin Bródno. Programul conceput de Althamer și Macuga făcea parte dintr-o mai amplă istorie a experimentelor artistice de avangardă ce au în comun refuzul de a manufactura lucrări noi. Printre acestea se numără *Happsoc I*, un *happening* din 1965 în care artiștii Alex Mlynárčik și Stano Filko, împreună cu teoreticiana Zita Kostrová, au anunțat „anexarea" Bratislavei (tot pentru nouă zile). Era o serie de așa-numite „realități" care presupuneau declararea unor teritorii ca fiind lucrări de artă și anunțându-le publicului. Artiștii au enunțat numeroasele materiale din expoziții, incluzând câini, copaci, balcoane, o fermă și un cimitir.

Bródno Biennale nu a fost un exercițiu de a apropria pur și simplu realitatea drept o lucrare de artă, ci mai curând un antrenament al vederii și perceperii, bazat pe mijloace dezvoltate în sociologie și teoria lucrurilor, turismul alternativ, psihogeografie și etnografia critică.
Bródno Biennale a fost totodată un catalog al temelor „locale" traversând propria artă a lui Paweł Althamer. Artistul se folosește de artă ca de o cheie pentru dezlegarea naturii suprarealiste și mistice a lucrurilor din lumea ce îl înconjoară. Pentru expoziția sa din 1997, *Bródno*, la A.R. Gallery de la Tęcza Cinema, Althamer a adunat obiecte găsite în cartierul său și obiecte create sau modificate de către vecinii săi. Artistul s-a folosit de asemenea în mod sistematic de *dérive*, de mers ca mediu, explorarea lumii prin ochii unui nou-venit, ai unui astronaut sau ai unui membru al „altui trib". El se referă la practica sa artistică drept „regizarea realității" și descrie rezultatul drept un „film în timp real".

Goshka Macuga, în același timp, este mai analitică în metodele sale și se folosește de ceea ce este cunoscut drept „arheologie culturală": ea prefațează fiecare nou proiect cu o cercetare de arhivă exhaustivă, plasându-și lucrările într-un context mai larg, cum ar fi acela al factorilor economici implicați în artă. Macuga utilizează deopotrivă tehnici artistice și curatoriale, creând instalații care încorporează munca altor artiști, materiale de arhivă și obiecte găsite.

Expoziția din Bródno s-a folosit de elementele tradiționale din instrumentarul muzeografului, cum ar fi cataloage, etichete, tururi ghidate și hărți, toate evidențiind anumite obiecte și evenimente și izolându-le de cele înconjurătoare.

EXISTĂ ARTIȘTI CARE NU CREEAZĂ ARTĂ, AȘA CUM EXISTĂ PREOȚI CARE SE ÎNDOIESC SAU ALCOOLICI ABSTINENȚI
La sfârșitul anilor '70, Rasheed Araeen, un artist care a realizat sculpturi și instalații minimaliste, fondatorul revistei *Third Text*, a vizitat zonele deșertice din sudul regiunii Balochistan din Pakistan. Peisajul măreț și auster a lăsat o mare impresie asupra lui Araeen. El s-a întrebat de ce peisajul nu ar putea fi o lucrare de artă. În cartea sa, *Art beyond Art. Ecoaesthetics: A Manifesto for the 21st Century* [*Artă dincolo de artă. Ecoestetică: Un manifest pentru secolul 21*] (*Third Text*, 2010), Araeen urmărește tradiția *Land art* din anii '60-'70 dintr-o perspectivă non-occidentală, accentuând lipsa sa de implicare personală,

activity, works of art from everyday utilitarian objects, and artistic competence from social competence, is not unimportant as much as it is less important.

The institutionalized art world tries to prevent artistic practices from being dissolved into everyday life, defending itself against the blurring of the characteristics which differentiate art from human activity in other fields. Without such a differentiation, it would be impossible to evaluate and "consolidate" them, either in material terms or in terms of their significance.
In the 1970s, the Polish theoretician Jerzy Ludwiński subdivided the evolution of art into six phases. Since the second part of the twentieth century we have been in the fourth phase: the era of meta-art which absorbs the whole of reality. We have yet to confront the phase in full, which will lead to the ground zero phase: art that will be impossible to display in conventional ways like in exhibitions, art that can at best be "suggested."
In the summer of 2018, the two artists Paweł Althamer and Goshka Macuga launched the Bródno Biennale in Warsaw, a gigantic exhibition in eighty-five locations whose map, they describe, "overlapped the territory." They decided to give the entire district of Bródno the status of an exhibition, pointing out pre-existing objects with a very *high art quotient*: shop windows, playgrounds, potholes, pumps, market infrastructure, brownfield land, architectural details, and even business and home interiors. The locations were selected while touring Bródno in the company of local experts. Locals were also encouraged to submit their own ideas: postcards calling on resident to participate—"Show Bródno to the World!"—were deposited in mailboxes all across Bródno. The program devised by Althamer and Macuga was part of a longer history of avant-garde artistic experiments which share in the common refusal to manufacture new artworks. These include *Happsoc I*, a 1965 event in which the artists Alex Mlynárčik and Stano Filko, together with the art theorist Zita Kostrová, announced the "annexation" of Bratislava (also for nine days). It was a series of so-called "realities" which involved declaring some territories as works of art and announcing them to the audience. The artists announced the numerous materials in the exhibition, including dog, tree, balcony, farm and cemetery.

The Bródno Biennale wasn't an exercise in simply appropriating reality as an artwork, but rather a workout of seeing and perceiving, drawing on tools developed in sociology and the theory of things, alternative tourism, psychogeography, critical ethnography.
The Bródno Biennale was also a catalog of the "local" themes running through Paweł Althamer's own art. The artist uses art as a key for unlocking the surreal and mystic nature of objects in the world around him. For his 1997 *Bródno* exhibition at the Tęcza Cinema's A.R. Gallery, Althamer assembled objects he had found in his neighborhood with objects created or modified by his neighbors. The artist has also consistently employed "the drift" [*dérive*], or walking, as a medium, exploring the world through the eyes of a newcomer, an astronaut, or a member of "another tribe." He refers to his artistic practice as "directing reality," and describes its outcome as a "film in real time."

Goshka Macuga, meanwhile, is more analytical in her methods, and uses what is known as "cultural archeology": she prefaces each new project with exhaustive archival research, placing her works within a broader context, such as that of the economic factors involved in art. Macuga employs both artistic and curatorial techniques, creating installations that incorporate the work of other artists, archival materials, found objects.

The exhibition in Bródno used the traditional elements found in the museologist's toolkit, such as catalogs, labels, guided tours, and maps, all of which emphasised certain objects and events and isolated them from their surroundings.

THERE ARE ARTISTS WHO DO NOT CREATE ART, JUST AS THERE ARE DOUBTING PRIESTS OR ABSTINENT ALCOHOLICS
In the late 1970s, Rasheed Araeen, an artist who made minimalist sculptures and installation works, and the founder of the magazine *Third Text*, visited the desert regions in southern Balochistan in Pakistan. The majestic, severe landscape made a great impression on Araeen. He wondered why landscape could not be a work of art. In his book, *Art beyond Art. Ecoaesthetics: A Manifesto for the 21st Century* (*Third Text*, 2010), Araeen looks at the tradition of Land art in the 1960s and '70s from a non-Western perspective, emphasising his own lack of personal involvement, his lack of historic or artistic connection with the contexts that had brought about the movement. In 2001, (employing his training in engineering), Araeen proposed to build a dam in the desert that would help retain the water from seasonal rivers and thus improve the living conditions of the nomadic tribes that live in the Balochistan region.

The dam would be simultaneously a sculpture and a working dam, a work of art and the achievement of an engineer; it would serve the purposes of aesthetic contemplation and of improving living conditions. The dual status of the work would also aim to guarantee its vitality, creating a tension between the work of an

Rafał Milach, *Untitled (Protest negru)*, 2016.
Rafał Milach, *Untitled (Black Protest)*, 2016.

lipsa sa de legătură istorică sau artistică cu contextele care au produs mișcarea. În 2001 (folosindu-se de formația sa de inginer), Araeen a propus construirea unui baraj în deșert care ar contribui la reținerea apei din râurile sezoniere și ar îmbunătăți astfel condițiile de viață ale triburilor nomade care trăiesc în regiunea Balochistan.

Barajul ar fi simultan o sculptură și un baraj funcțional, o operă de artă și realizarea unui inginer; ar servi scopurilor de contemplare estetică și îmbunătățire a condițiilor de viață. Statutul dual al lucrării ar ținti de asemenea la asigurarea vitalității sale, creând o tensiune între opera unui artist și „validarea" sa instituțională. Barajul nu ar fi un *model* situațional, menit să semnaleze existența unei probleme. Sarcina lui Araeen ar fi astfel, în primul rând, aceea a *non-creării artei*.

SPRIJINĂ PRACTICILE POST-ARTISTICE. „NON-ARTA ESTE MAI ARTĂ DECÂT ARTA-ARTĂ".
Ca exercițiu imaginativ și lecție de camuflaj artistic, merită să reluăm textele lui Jerzy Ludwiński din prima jumătate a anilor '70. Teoreticianul, lectorul și criticul de artă (1930-2000), considerat unul dintre creatorii artei conceptuale, a admis că trăim într-o „eră post-artistică". Ludwiński a susținut că ar trebui

artist and its institutional "validation." The dam would not be a situational *model*, intended to signal the existence of a problem. Araeen's task would thus be, primarily, the *non-making of art*.

**SUPPORT POST-ARTISTIC PRACTICES.
NON ART IS MORE ART THAN ART ART.**
As an imaginative exercise and a lesson in artistic camouflage, it is worth reconsidering Jerzy Ludwiński's texts from the first half of the 1970s. The theoretician, lecturer and art critic (1930–2000), considered one of the creators of Conceptual art, assumed that we were living in a "post-artistic era." Ludwiński maintained that we should expect a completely new kind of art that would not require support or "nurturing" by art institutions; they wouldn't need to be imbued with visibility and meaning. Writing about a post-artistic era, Ludwiński emphasised the osmosis between art and other disciplines. His premise was that the new art would escape the confines of language and the institutional apparatus at our disposal. "Perhaps, even today, we do not deal with art. We might have overlooked the moment when it transformed itself into something else, something which we cannot yet name. It is certain, however, that what we deal with offers greater possibilities," Ludwiński wrote in 1972. In that very year, on the other side of the Atlantic, Allan Kaprow in his essay

să ne așteptăm la o formă complet nouă de artă care nu ar cere sprijinul sau „cultivarea" de către instituțiile de artă; lucrările nu ar avea nevoie să fie impregnate cu vizibilitate și semnificație. Scriind despre o eră post-artistică, Ludwiński a subliniat osmoza dintre artă și celelalte discipline. Premisa sa era că arta nouă ar evada din hotarele limbajului și aparatului instituțional aflat la îndemâna noastră. „Poate chiar de azi nu avem de-a face cu arta. Poate am neglijat momentul în care s-a transformat deja în altceva, ceva ce nu putem încă numi. Însă cert este că ceea ce abordăm oferă mai mari posibilități", a scris Ludwiński în 1972. În chiar același an, de cealaltă parte a Atlanticului, Allan Kaprow în eseul său „The Education of Un-Artist: Part 1" [„Educația dez-artistului: partea I"] consemnează următoarea revelație: „Non-arta este mai artă decât arta-Artă".

APĂRĂ ARTA DE ARTA CONTEMPORANĂ
Arta contemporană ca stil, disciplină și format de producție, distribuție și relaționare cu privitorii (cu mijloacele sale sofisticate, cum ar fi bienala și catalogul expozițional), este împovărată de un număr de neajunsuri grave, cum ar fi tendința către exagerare, extravaganță, competitivitate, elitism, supraproducție, pompozitate și risipă. Ca urmare, pierdem ceea ce este mai prețios. Practicile artiștilor angajați în generarea schimbării sociale și preocupați de munci cotidiene, ne-eroice și nespectaculare, și care nu duc întotdeauna la o lucrare tangibilă de artă, scapă radarului instituțional; adeseori, aceștia *migrează* – fie din voința lor, fie din necesitate – dincolo de lumea artei.

În timp ce ne asumăm necesitatea de a ne confrunta cu monstruozitatea care este arta contemporană, trebuie să luăm în calcul libertatea artei, inclusiv libertatea de a nu mai fi ceea ce ar trebui să fie. Câteodată, acest lucru ar trebui să fie legat de o întoarcere la forme mai compromise sau istoric marginalizate, cum ar fi propaganda. Cuvântul nu ar trebui să ne sperie. Până la urmă, fiecare lucrare care ne convinge de ceva, fie ea o formă estetică, o opinie, o experiență plăcută sau neplăcută, este o formă de propagandă. Astăzi mai mult ca niciodată, avem nevoie de arta propagandei de a acționa în numele drepturilor minorităților, drepturilor reproductive ale femeilor și al bunăstării mediului nostru natural și altor specii.

Costumația extravagantă a artei contemporane adeseori îngrădește mișcarea și stânjenește agilitatea necesară livrării unei lovituri în plin.

A VEDEA DEOPOTRIVĂ RAȚA ȘI IEPURELE
Desenul rață-iepure a fost pentru prima dată văzut pe data de 23 septembrie 1892, în revista satirică ilustrată *Fliegende Blätter* [Foi volante], publicată la München. Rața-iepure este o iluzie optică simplă: dacă încercăm cu adevărat să aruncăm o privire mai atentă, în fața ochilor noștri, animalul din desen începe să se transforme dintr-un iepure într-o rață și vice versa – identitatea sa fiind, cum ar veni, „pâlpâitoare" (intermitentă).
Ludwig Wittgenstein a consacrat desenul atunci când a făcut trimiterea la acesta în ale sale *Cercetări filosofice* (1953); mai târziu, Ernst Gombrich va evoca de asemenea rața-iepure în cartea sa *Artă și iluzie* (1960). Încă o pistă interesantă ne conduce la psihologul american Joseph Jastrow, care a văzut desenul german reprodus în Harper's Weekly și l-a folosit drept unul dintre instrumentele sale în investigarea *dualității percepției*. Jastrow a dedus că creierul o ia pe scurtătură – ceea ce vedem depinde de așteptările noastre, de experiența și cunoașterea noastră a lumii, de lecturile și conversațiile precedente, de starea noastră și totodată de abilitatea noastră de a ne concentra.
Mai recent, s-au făcut cercetări asupra posibilității de a distinge

"The Education of Un-Artist: Part 1" noted the following revelation, "Non art is more art than Art art."

DEFEND ART FROM CONTEMPORARY ART
Contemporary art as a style, discipline, and format of production, distribution, and relationship with viewers (with its sophisticated tools such as the biennale and the exhibition catalogue) is burdened with a number of serious shortcomings, such as a tendency toward exaggeration, extravagance, competitiveness, elitism, overproduction, pomposity and wastefulness. As a result, we lose what is most precious. The practices of artists engaged in generating social change and focused on daily chores, unheroic and unspectacular, and which do not always result in a tangible work of art, escape the institutional radar; often, they *migrate*—whether of their own desire or due to necessity—beyond the art world.

While assuming the necessity of dealing with the monstrosity that is contemporary art, we must bear in mind the freedom of art, including the freedom to cease being what it is supposed to be. Sometimes this is related to a return to more compromised or historically marginalized forms such as propaganda. The word mustn't frighten us. After all, every work that persuades us of something, be it a form of aesthetics, an opinion, a pleasurable or unpleasurable experience, is a form of propaganda. Today more than ever before, we need the art of propaganda to act on behalf of minority rights, women's reproductive rights, and the well-being of our natural environment and other species.

The extravagant costume of contemporary art often constrains movement and impedes the agility required to deliver a direct blow.

TO SEE BOTH DUCK AND RABBIT
The rabbit-duck drawing was first seen on 23 September 1892 in the illustrated satirical magazine Fliegende Blätter (Flying Leaves), published in Munich. The rabbit-duck is a simple optical illusion: if we really try to take a closer look, before our eyes, the animal in the drawing begins to transform itself from a rabbit into a duck and then back again—its identity 'flickering', as it were.
Ludwig Wittgenstein immortalised the drawing when he referred to it in his *Philosophical Investigations* (1953); later, Ernst Gombrich would also evoke the rabbit-duck in his book *Art and Illusion* (1960). Another interesting trail leads us to the American psychologist Joseph Jastrow, who had seen the German drawing reproduced in Harper's Weekly and used it as one of the instruments in his investigation of the *duality of perception*. Jastrow assumed that the brain takes a shortcut—what we see depends on our expectations, experience, knowledge of the world, prior reading and conversations, mood and also the ability to concentrate.
Recently, there has been research into the possibility of distinguishing one identical drawing from the other—with the immortal rabbit-duck again featuring as the exhibit!—placed side by side, next to the instruction: "Imagine that the duck wants to eat the rabbit". We can carry out this task easily, we can *differentiate* between the two drawings despite the fact that they are identical. What is more, we are looking at both drawings simultaneously, we conduct an absurd operation recognising A as A *and* A as B.
Robert Filliou, a poet and visual artist linked to Fluxus, who is remembered, amongst other things, for being the first to propose Art's Birthday, to be celebrated on 17 January. Filliou furthered the training of attention and the altering of perception

un desen identic de un altul – nemuritoarea rață-iepure fiind iarăși prezentată ca probă! –, alăturate unul lângă altul, împreună cu instrucțiunea: „Imaginează-ți că rața dorește să mănânce iepurele". Putem cu ușurință să îndeplinim această sarcină, putem *diferenția* între cele două desene în ciuda faptului că sunt identice. Mai mult, privim simultan cele două desene și efectuăm o operație absurdă recunoscând A ca A *și* A ca B. Robert Filliou, un poet și artist vizual afiliat mișcării Fluxus, este amintit, printre altele, pentru că a fost primul care a propus Ziua de Naștere a Artei, sărbătorită pe 17 ianuarie. Filliou a continuat antrenarea atenției și alterarea percepției percepând arta ca non-artă și non-arta ca artă, comutând liber între aceste categorii.

Gândiți-vă la toate pietrele din muzeele de istorie naturală care au fost desemnate eronat drept meteoriți. Sute de pietre identificate drept meteoriți s-au dovedit mai târziu a fi de origine terestră. Multe lucrări de artă au avut parte de aceeași soartă, așa cum se poate reflecta în Institutul de Artă Recuperată (Salvage Art Institute; SAI), fondat de artista poloneză Elka Krajewska. Institutul se preocupă de ceea ce „nu mai este artă": obiecte deteriorate ce au fost declarate de către inspectorii de daune drept „daune totale" și, ca urmare, „anulate" și retrase din circulația pieței de artă. Foste lucrări de artă umplu depozitele companiilor de asigurări din întreaga lume. SAI, în cooperare cu instituțiile de educație și cercetare, examinează consecințele legale, intelectuale și economice ale invalidării lucrărilor de artă; circumstanțele în care unele dintre aceste obiecte pleacă din depozit și se întorc în piață; relația dintre artiști și lucrările lor anulate; și dacă, dintr-un punct de vedere legal, o asemenea lucrare se poate „întoarce la viață".

Poate un muzeu să sufere de halucinații?
Sau altfel spus: este ceea ce vedem pur și simplu ceea ce vrem să vedem?

Traducere de Yigru Zeltil

by seeing art as non-art, non-art as art, and switching freely between these categories.

Think about all the stones in museums of natural history that have been erroneously designated as meteorites. Hundreds of rocks identified as meteorites—they were later proven to be of terrestrial origin. Many artworks met the same fate, as can be pondered over in the Salvage Art Institute (SAI), founded by the Polish artist Elka Krajewska. The institute deals in "no longer art": damaged items declared by claims adjusters to be a "total loss," and consequently "cancelled" and withdrawn from circulation in the art market. Former works of art fill insurance companies' warehouses around the world. SAI, in cooperation with education and research institutions, examines the legal, intellectual, and economic consequences of invalidating works of art; the circumstances in which some of these items leave the warehouse and return to the market; the relationship between artists and their cancelled works; and whether from a legal point of view such a work can "come back to life."

Can a museum suffer from hallucinations?
Or, to put it differently: is what we see simply what we *want to* see?

Daniel Rycharski, *Frici Kurówko*. Foto Daniel Chrobak, 2018.
Daniel Rycharski, *Fears Kurówko*. Photo Daniel Chrobak, 2018.

ARTA CA NECESITATE, RECUPERARE, DROG ȘI VECINĂTATE

ART AS A NECESSITY, A RECOVERY, A DRUG, AND A NEIGHBOURHOOD

Text: Övül Ö. Durmusoglu & Joanna Warsza

Despre *Die Balkone*, despre artă, viață, pandemie, apropiere și la ce să ne întoarcem. Și la ce nu?

În primele săptămâni de carantină, ne-am dat seama că, odată cu izolarea tot mai pregnantă pe care o simțeam, aveam tot mai multă nevoie de apropiere și contact intelectual și emoțional. Astfel, am decis să ne adunăm, cu precauțiile necesare, într-un parc popular al cartierului nostru. Era o după-amiază caldă și însorită, în ciuda situației de excepție. Am stat pe o bancă și am vorbit despre speranță și perspective, ajungând firesc să discutăm despre balcoane și istoria lor politică ca spații ale rezistenței, ca spații în același timp publice și private; despre balcoane ca extensii ale deschiderii și speranței, dar și ca platforme ale autoritarismului și supremației; ca praguri către lumea de afară în timpul izolării în spațiul domestic, un spațiu sigur pentru unii, dar nu pentru toți. Balcoanele reprezentau ieșirile de urgență pentru a lua o gură de aer curat, pentru a sta la soare sau pentru a fuma. Am vorbit despre cum acestea au devenit singurele locuri ale performance-urilor zilnice sau chiar ale mobilizării civice, atunci când statul acasă se dovedește a fi un privilegiu. Despre cum au devenit, din terase luxoase, semne ale democratizării. Fiecare școală de arhitectură are metoda ei de a proiecta balcoane. Iar fiecare persoană are modul său propriu de a le locui, mai ales acum. Am decis să intrăm în contact cu balcoanele lumii, împotriva izolării și individualizării, pentru a nu lăsa totul în mâinile virusului și ale fricii pe care acesta o provoacă.

Am vorbit de asemenea despre condiția noastră de curatoare independente în momentul de față. Independența înseamnă în realitate multă dependență: de burse, stări de spirit, circumstanțe, întâlniri, favoruri și interese. Și totuși, e ceva ce ne-a atras mereu la această independență cel puțin parțială (pe lângă responsabilitățile noastre educative). În primul rând, e vorba de apropierea față de poziția artiștilor și de vulnerabilitatea lor. În al doilea rând, este sentimentul profund de libertate specific artei și conținutului ei. Iar în al treilea rând, e vorba de abilitatea de a răspunde unor probleme urgente atunci când canalele instituționale sunt fie blocate, fie prea lente.

Încercând să îmbinăm dorința de revenire la artă ca întâlnire corporală cu sentimentul de *horror vacui* și cu refuzul de a ne alătura încă unei expoziții digitale sau unui tur ghidat virtual, am decis să invităm artiști, scriitori, arhitecți, coregrafi din cartierul nostru, Prenzlauer Berg, să se manifeste folosind

On *Die Balkone*, on art, life, pandemic, proximity and on what to go back to. What not?

In the first weeks of the quarantine, it became clear that the more isolated we felt, the more we were in need of intimacy and contact, intellectually and emotionally. So, we decided to come together—at a safe distance—in a popular park for our neighbourhood. It was a warm, sunny afternoon despite the state of exception. We sat on a bench and talked about hope and possibility, which led to us discussing balconies and their political history as stages of resilience, as simultaneously private and public spaces; balconies as terraces for openness and hope, as well as platforms for authoritarianism and supremacy, as thresholds to the outer world during confinement to the domestic, to what is safe and sound for some but not all. These were the emergency exits to take a breath of fresh air, catch a moment of sunshine or a smoke. We talked about how they became unique sites of everyday performance or even civic mobilization in times when staying home reveals itself as a privilege. How they went from luxury terraces to signs of democratization. Every architecture school has its own way of designing balconies. Everyone has their own way of inhabiting them, especially now. We decided to reach out to the balconies of the world, against isolation and individualization, so as not to leave everything in the hands of the virus and the fear it generates.

We also talked about our condition of being independent curators at this moment. Independence, in reality, means a great deal of dependence: on grants, moods, circumstances, encounters, favors and interests. And yet, there is something that has always drawn us to this, at least, partial independence (next to our respective teaching responsibilities). First of all, there is the proximity to the artists' positions and their vulnerability, secondly, the deep feeling of freedom particular to art and its content, and, thirdly, the agility to respond to immediate issues when institutional channels are backed up or too slow.

With a combination of the desire for art to be a corporeal encounter, the feeling of *horror vacui* and the refusal to join yet another digital exhibition or guided tour, we decided to invite artists, writers, architects, choreographers living in our neighbourhood, Prenzlauer Berg, to show some signs of life on their balconies and windows during Easter Weekend, as a public exhibition of sorts. We realised that this was the

balcoanele și ferestrele în timpului weekendului de Paști, ca un soi de expoziție publică. Ne-am dat seama că acesta era momentul: eram toți prezenți, singuri în spațiile de carantină și nu călătorind grăbiți ca de obicei, din pricina responsabilităților noastre profesionale. Totul a început cu prietenii noștri, care au invitat alți prieteni și ne-au determinat să contactăm și necunoscuți. Invitațiile noastre au fost rapid acceptate și întreaga inițiativă a luat amploare. Cu buget zero, fără vernisaj sau mulțimi de vizitatori, proiectul s-a transformat într-o plimbare familiară (conformă cu reglementările actuale) în căutarea unor semne de viață, artă și a unor puncte de legătură și alianță. Mii și mii de oameni și-au lăsat ecranele și au ieșit afară. Am fost emoționate de reacția caldă și de curiozitatea unui public divers.

Multă lume are o părere negativă despre Prenzlauer Berg, bazată pe niște prejudecăți. Cartierul e în general văzut ca o zonă privilegiată construită în jurul nevoilor nucleului familiei, unde sunt doar terenuri de joacă, gelaterii, magazine bio și restaurante. Însă, Prenzlauer Berg este și locul în care trăiesc artiști, oameni de teatru și scriitori. Cartierul are în spate o importantă istorie în ceea ce privește *squat*-urile și preluările artiștilor, a expozițiilor de o noapte, iar mulți artiști din Germania de Est locuiesc aici din anii 1980. În fosta Germanie de Est, exact ca în Polonia comunistă, mare parte a vieții publice și a artei care nu erau marcate de cenzură și intimidare se desfășura în bucătăria cuiva, nu în spațiul public. Prenzlauer Berg în special e un loc unde rezistența anti-RDG din spațiul privat a atins o masă critică. Astăzi mulți artiști faimoși, la nivel local și internațional, deseori rupți însă de spațiul local, trăiesc în continuare aici; mult mai mulți, de fapt, decât ne-am așteptat.

Așadar, ca două curatoare provenind din două minorități muncitorești importante în Germania, am decis să ne unim forțele și viziunile și să colaborăm la un demers artistic în care amândouă credem. În mai puțin de 15 zile, această expoziție-inițiativă de cartier i-a adus pe oameni mai aproape unii de alții decât orice eveniment obișnuit de artă contemporană. I-a determinat pe vecini să ia contact unii cu alții, a făcut comunitățile să se amestece – peste 50 de artiști, inclusiv familiile lor. Am ales să creăm un cadru public la fel de in/vizibil și deschis, care să discute critic GPS-ul pe care îl avem în mână și pe cel pe care îl purtăm în minte. Pentru a proteja confidențialitatea oamenilor, nu am dat adresele artiștilor, ci am creat o hartă cu marcaje – cu ajutorul generos al Józefnei Chętko – și o listă cu artiștii din zonă, însă nu puteai ști cine ce lucrare a făcut. Din acest punct de vedere, a fost o incursiune anti-hegemonică, dincolo de auctorialitate. Singura noastră alegere curatorială a fost să nu mai facem liste cu realizările fiecărui artist sau să le descriem valoarea simbolică, ci, în schimb, să trecem codul poștal al zonei, chestionând modul în care izolarea și pandemia se leagă de locurile unde trăim.

Spre deosebire de un context artistic obișnuit, artiștii, curatorii, scriitorii, arhitecții și coregrafii invitați nu ne-au cerut aprobarea pentru *statement*-uri sau contribuții. Nu am fost sub nici o formă paznicii simbolici ai conținutului. Fiecare a produs ce a simțit în acel moment, la limita dintre viață și artă, privat și public, la fereastră și balcon, de la un leagăn legat de ușă, la obiecte aruncate pe geam ca la curățenia de primăvară, la poeme citite prin interfon. Artiștii Lina Majdalanie și Rabih Mroué și-au invitat vecinii de bloc să se alăture. Aceștia au animat ferestrele și balcoanele, însuflețind întreaga clădire.

moment: we were all around, alone in our quarantine spaces and not hectically traveling as usually required by our work responsibilities.
It started with our friends, then they invited their other friends, and they made us reach out to strangers. Our invitations were quickly accepted and the whole initiative snowballed. With zero budget, no opening, no crowds, the project turned into an intimate stroll (following current regulations) in search of signs of life, art and points of kinship and connection. Thousands and thousands of people left their screens and came out. We were deeply moved by the warm reaction and curiosity of diverse audiences.

Many people have negative, preconceived notions of Prenzlauer Berg. It is generally considered as a privileged area built around the needs of the nuclear family, consisting only of playgrounds, ice cream parlours, bio-markets and restaurants. But Prenzlauer Berg is also a home to artists, theater people or writers. The quarter has an important history of artist squats, takeovers, one-night exhibitions, and many East German artists have been living here since the 1980s. In former East Germany, just as in communist Poland, much of the public life and art that took place without censorship or intimidation happened in someone's kitchen rather than out in the open. Prenzlauer Berg in particular is a place where home-made resistance against the GDR hit critical mass. Today, many locally and internationally acclaimed artists, often disconnected from the locality, continue to live here; far more, in fact, than we expected.

And as two female curators coming from two significant working-class minorities of Germany, we decided to join our forces and visions, to collaborate for a kind of art making that we both believe in. In less than fifteen days, this neighbourhood initiative-exhibition brought people closer together than any regular contemporary art event. It made neighbours reach out to each other, it made various art communities intermingle—over 50 artists including their families. We chose to create an equally in/visible and open public framework by challenging the GPS in our hands and the GPS in our heads. To protect people's privacy, we didn't give artists' addresses, we created a map with dots—with the generous help of Józefna Chętko—and a list of artists living in the area, but you would not know who did which work. In this sense, it was an anti-hegemonic stroll, beyond a particular authorship. Our only curatorial choice was to not list the achievements of certain artists or describe their symbolic value, but rather the postcode of the area, questioning how our isolation and the pandemic relate to the places where we live.

Unlike the typical setting, guest artists, curators, writers, architects, choreographers didn't seek our curatorial approval on their statements or contributions. We were by no means the symbolic gate keepers of the content. Everybody produced what they felt like at the moment, on the threshold of life and art, private and public, in the windows and balconies, from a swing hanging from the door to objects thrown out the window in an act of spring cleaning, to poems read through an intercom. Artists Lina Majdalanie and Rabih Mroué invited all the neighbours in their building to join in. They animated their windows and balconies, giving life to the whole building.

In the Covid-19 public debate in Germany, artists and curators are not considered "system-relevant," and perhaps for good reason. We cannot save lives, but we can support them with a grain of meaning, take an ontological position, tease a narration, shape thoughts and experiences on what is private, public and political,

▲ Christina Dimitriadis, *RAPUNZEL*.

► De sus în jos / From top to bottom:
Dolores Zinny & Juan Maidagan, *Nach Daniel Buren* .

Rosa Barba și curatoarele în timp ce ascultă „Vermutlich sind wir Tiere".
Rosa Barba and the curators while we are listening to 'Vermutlich sind wir Tiere'.

Jessika Khazrik

Pagina următoare de la stânga la dreapta, de sus în jos:
Next page from left to right, top to bottom:
Raul Walch
Hannah Hurtzig, *Call 030xxxxxx. Kein Notfall! (Nici o urgență / No emergency).*
Raul Walch
Matylda Krzykowski, *Salutându-te / Waving at You.*

În dezbaterea publică despre Covid-19 din Germania, artiștii și curatorii nu sunt considerați „relevanți pentru sistem", și poate pe bună dreptate. Nu putem salva vieți, însă putem să le susținem cu un grăunte de sens, putem să ne asumăm o poziție ontologică, să extragem o narațiune, să formulăm gânduri și experiențe despre dimensiunea privată, publică și politică; putem să ne facem simțită prezența de la ferestre și balcoane, să experimentăm ceva împreună, cu speranță, empatie, bucurie și tristețe. Proiectul *Die Balkone* ne-a întărit credința în artă, transformând arta într-un soi de drog. Arta ca mod de gândire despre lume, ca mod de a stabili legături și relații, ca mod de a crea sens și, în acest proiect, ca mod de coagulare a unei comunități non-digitale în izolare, unificând un cartier, amintindu-ne că unii oameni nu pot rămâne în case. Arta prezentată din interiorul spațiului domestic pare de asemenea mai intimă cumva. Iar acest fapt poate reprezenta o lecție a acestei experiențe: să ne uităm mai îndeaproape la spațiul de locuire, să ne luăm un răgaz, să oprim accelerarea disperată a producției și consumului.

Ce ne-a motivat este o nevoie urgentă de a ieși din zona de neputință, intensificată de către media. Amânarea expozițiilor și a evenimentelor i-a eliberat pe educatorii muzeali, cu bugetele lor în picaj, a oferit o pauză de la sentimentul că tot ce putem face este doar digital și de la întrebarea „cine profită?" În acest timp, când doar unii din noi ne putem încuia în case, iar alții nu pot, când deplângem pierderile, unele guverne – inclusiv, din păcate, cel polonez și cel turc – iau decizii periculoase pentru a-și consolida puterea, iar acestea ar putea determina cursul viitorului de după Covid-19.

Acum suntem întrebate frecvent de diverse surse media de pe glob: cum se diferențiază acest proiect de ceea ce făceați înainte? Ce ați învățat de pe urma lui? Către ce să nu ne mai întoarcem? Iar noi ne punem celebra întrebare a lui Bruno Latour: „Ce activități suspendate ați dori să nu mai revină?" Ce vrem să păstrăm? Și ce nu?

Proiectul nostru a mai propus să ne uităm la vocabularul producției și expoziției de artă, la limbajul folosit. În lumea profesională a artei uităm multe lucruri. Unul din ele este bucuria și sentimentul comunicării - uneori este atât de simplu, atât de puternic. Uităm de asemenea că facem prea mult, prea repede și prea grăbiți, însă nu putem trăi unii fără ceilalți, doar în spatele ecranelor. Acum, cu încetinirea aceasta impusă, ne-am dat seama că am uitat de puterea pe care o are arta în spațiul public, de a exprima și de a răspunde la anumite nevoi urgente. Acum mai mult ca niciodată, arta publică și-a demonstrat rolul în procesul de vindecare, ca un mijloc de a produce forme imaginative de viață publică, acum când multe întruniri au devenit, deocamdată, prea riscante. Arta devine un mediu prin care putem relaționa unii cu alții, evitând în același timp mulțimile. Arta publică se prezintă ca un agent puternic de remodelare a vieții publice, pentru a crea forme, pentru a ocroti și susține binele social, până la ceva simplu precum o întâlnire întâmplătoare. Ce înseamnă public și contra-public în arta publică? Care este rolul artei în construcția sferei publice și a societății în ansamblu? Mulți dintre noi, nu doar lucrătorii culturali, avem nevoie să ne găsim locul în timpul prezent, căutând sensul existențial în afara muzeelor, în peisaje urbane neliniștitoare. Acest lucru reprezintă o oportunitate extraordinară pentru artă de a stabili legături, de a ne regândi interdependențele unii față de alții, dar și față de non-uman și, de asemenea, de a ne oferi poate puțină detașare de ecrane. Citim deseori în texte curatoriale și artistice despre puterea artei

show signs of life from windows and balconies, experience something together through hope, empathy, joy and sadness. *Die Balkone* strengthened our belief in art and re-made art into almost a kind of drug. Art as a way of thinking about the world, as a way of building bonds and relationships, as a way of creating meaning, and, in this project, as a way of weaving together a non-digital community in isolation, piecing together a neighbourhood, remembering that some people can't stay home. Art presented from within domestic spaces also felt more intimate somehow. And this could be a take-away from that experience: to zoom in to where one lives, to take time, to stop the hectic acceleration of production and consumption.

It was an urgent need that put us into motion, a need for a break from helplessness, intensified by the media. The postponement of exhibitions and events freed up museum educators with their collapsing budgets, gave respite from the feeling that whatever we do we can only do it digitally and from the question of who profits from this. In the meantime, when some of us can lock ourselves in and some of us can't, when we are mourning our losses, some governments—including, sadly, the Polish and Turkish ones—are making dangerous decisions to consolidate their power, and these may change the course of the future after Covid-19.

We are now often asked by various media outlets from different parts of the world: How was this project different from what you were doing before? What did you learn from it? What not to go back to? And we ask ourselves the famous Bruno Latour question: "What are some suspended activities that you would like to see not coming back?" What do we want to keep? What not?

What our initiative also asked is to look at the vocabulary of our production and exhibition-making, the language use. We tend to forget plenty of things in the professional artworld. One of them is the joy and feeling of communicating, sometimes it is that simple, that powerful. We also forget that we do too much, too fast and too hectically, yet we cannot live without each other, only behind the screens. Now with the obligatory slow down, we also realised that we forgot the agency that art has in the public space to respond to and express urgent needs. Now more than ever before, public art has revealed itself as a part of the healing process, as a means to produce imaginative forms of public life when many gatherings for the time being may be risky. It offers itself as a medium through which we can relate to each other while also avoiding crowds. It comes forth as a powerful agent for reshaping public life, to create forms, to care and support societal well-being, down to a simple, random encounter. What is public and counter-public in public art? What is art's role in the construction of the public sphere, and of society at large? Many of us, not only cultural workers, are in need of finding our place in that moment, looking for ontological meaning outside of the museums, in the eerie cityscapes. This is an extraordinary opportunity for art to reach out, to rethink our interdependencies on each other and on the non-human and, finally, to perhaps offer us a bit of screen quarantine. We often read in curatorial and artistic statements about the power of art to recontextualize the status quo, to create different narratives, but it hardly happens. *Die Balkone*, as a spontaneous instance of art in public, restored our faith that art CAN BE, in fact, a way of creating freedom within confinement, a way of shaping relations, rediscovering intimacy, a way of overcoming fear, and a way of creating moments of togetherness.

de a recontextualiza *status quo*-ul, de a crea noi narațiuni, însă acest lucru se petrece rareori. *Die Balkone*, ca instanță spontană de artă publică, ne-a restabilit credința că arta chiar POATE FI un mod de a crea libertate în contextul constrângerii, o strategie de a modela relații, de a descoperi intimitatea, de a depăși frica și de a crea momente de solidaritate.

Pentru a traduce în domeniul artei contemporane îndemnul lui Naomi Klein de a „sparge ușa posibilității radicale" [kick the door of radical possibility open], trebuie să interogăm structurile de producție ale expozițiilor și proiectelor, precum și codurile muncii. Trebuie să începem de jos, de unde știm cel mai bine, pentru a reformula un răspuns, un gest unificator temporar, un semnal de fum pentru a ne transmite unii altora, „sunt aici, sunt viu", și să facem acest lucru cu buget zero, fără mecanismele de a produce noi lucrări (și chiar renunțând complet la comenzi de lucrări noi), fără finanțare, fără vernisaj, fără spectacol, fără zboruri înainte și înapoi, fără vizionări și previzionări, fără VIP, fără șampanie, fără piață, fără rutina noastră din lumea profesională a artei contemporane. Preocuparea noastră față de participanți a fost mai substanțială decât codul „normal" de comportament. A fost o formă de crea legături de solidaritate și dialog prin intermediul artei. Trebuie să subliniem clar și răspicat opoziția noastră față de lucratul pe gratis, precum și față de orice formă de exploatare, însă, dacă există o nevoie de angajament, sunt unele situații, rare, în care putem face ceva doar pentru că așa simțim, context în care factorul economic nu joacă niciun rol. Și, desigur, ar fi și mai bine dacă, în condițiile normale, ar fi mai multă dreptate și egalitate de plată într-o lume a artei foarte ierarhizată. Trebuie pomenit de asemenea că Berlinul a fost extrem de deschis la/în a oferi sprijin *freelancer*-ilor, lucru care nu s-a bazat pe apartenența națională, ci pe condiția de a munci, a crea și a plăti taxe aici, adică – altfel spus – pe ideea de a fi un vecin.

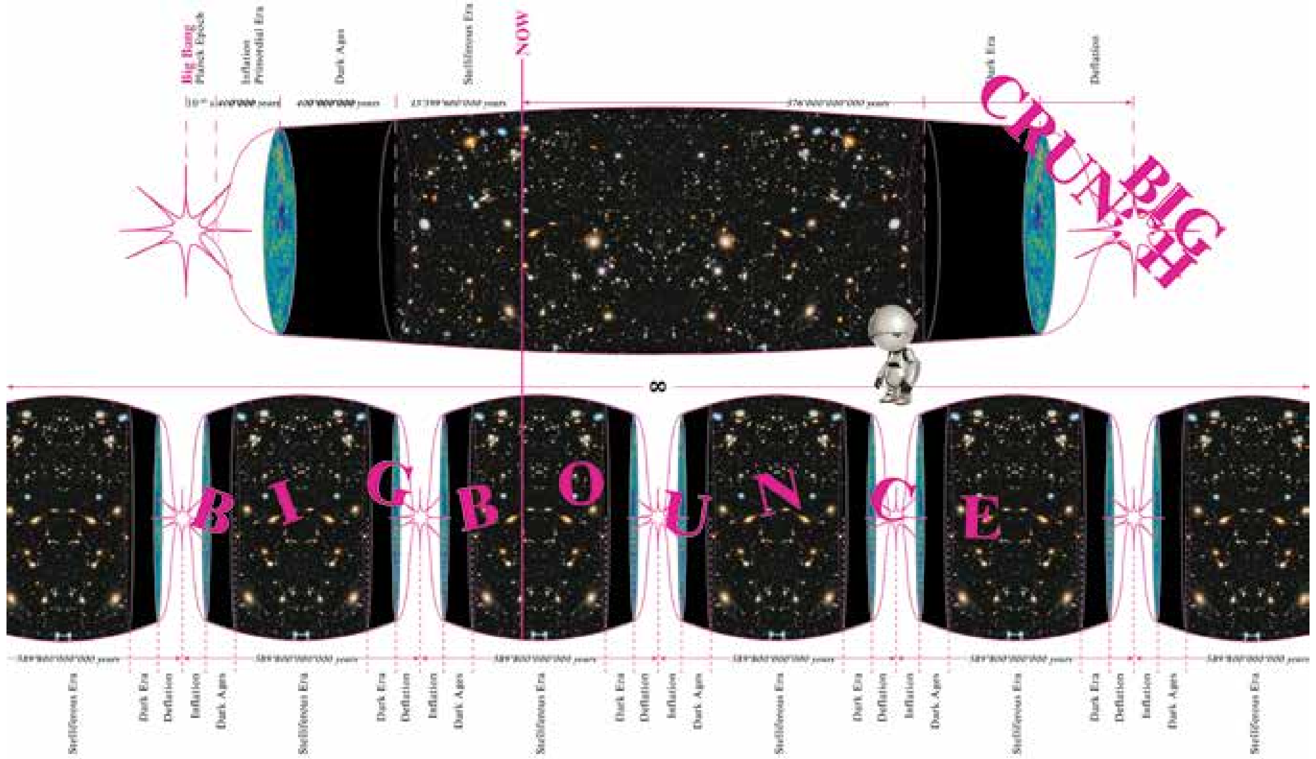
Ideea de cartier a făcut proiectul *Die Balkone* relevant în diverse alte contexte culturale. Am primit propuneri de posibile proiecte-surori în India, Ghana, Chile, Indonezia, Franța și Polonia. Deși propunerile vin din mai multe țări, nu credem că proiectul trebuie să urmeze un model de bienală, unde curatorii iau avionul prin lume și îl implementează în diverse contexte. Acele locuri, care au curatorii și comunitățile lor, știu cel mai bine cum să-și organizeze propriile ediții. Ești, mereu și pretutindeni, și tu un vecin, și trebuie să te gândești cum să trăiești laolaltă, oriunde te-ai afla, iar, dacă arta poate juca un rol în acest proces, mai ales acum, cu atât mai bine.

Traducere de Ruxandra Demetrescu și Rareș Grozea

For us to translate what Naomi Klein very recently phrased as "kick[ing] the door of radical possibility open" into our field of contemporary art, we needed to challenge exhibition- and project-making structures as well as codes of working. To start from the ground, the place we know best, to formulate a response, a temporary unifying gesture, a smoke signal to tell one another "I am here, I am alive," and to do so with zero budget, no commissioning frame—no commissioning at all—no funding, no opening, no spectacle, no flying in and out, no view and preview, no VIP and no champagne, no market, none of our routines in the professional contemporary art world. The common concern we all had with the participants has been more substantial than the "normal" codes of conduct. It was a form of bonding, solidarity and conversation with the medium of art. We need to highlight our outright objection to working for free and to any form of exploitation, but, if there is a need for engagement, there are these rare situations where one can do something just because one feels like it, where the economic aspect does not play a role. And, of course, it would be even better if, under normal conditions, there were more fairness and equal pay in a very hierarchical artworld. We also have to say that the city of Berlin was extremely responsive in offering a quick support for freelancers, which was not based on national belonging, but on who works, creates and pays taxes here, on who—in other words—is a neighbour.

It is the neighbourhood concept that made Die Balkone relevant in various cultural contexts. We received questions for possible sister editions from India, Ghana, Chile, Indonesia, France and Poland. Although the requests come from different countries, we don't think we should follow a Biennale model where we fly around the world and implement it in various contexts. Those places with their local curators and communities will know best how to make their own editions. You are a neighbour always and everywhere, and you should think about how to live together anywhere you are, and if art can be useful in this, especially now, all the better.

Jan Peter Hammer și un stat micronațiune
Jan Peter Hammer and a micronation state



Big Crunch Big Bounce © Adrian Notz, 2020.

UNDE NU A MAI AJUNS NIMENI

WHERE NO ONE HAS GONE BEFORE

Text: Adrian Notz

Din pricina pandemiei Covid-19, am trăit cu toții sfârșitul universului. E simplu. Universul este alcătuit din spațiu și timp. Sau, mai exact, din spațiu-timp, cele trei dimensiuni ale spațiului unindu-se cu dimensiunea timpului într-un asamblaj cvadridimensional. Sfârșitul universului este atunci când și acolo unde spațiu-timpul se sfârșește.

În viitor, universul se va sfârși într-un fel sau altul: cosmologii numesc acest lucru „soarta finală a universului" [*the ultimate fate of the universe*]. Aceasta se bazează pe ideea de expansiune a universului și se leagă de întrebarea: cum anume se expandează acesta? Este expansiunea sa constantă? Sau este într-un proces de încetinire sau accelerare? În 2011, trei astrofizicieni au primit premiul Nobel în domeniul fizicii pentru descoperirea faptului că universul nu doar că se expandează, ci că viteza lui de expansiune e în creștere. Unul dintre aceștia, Adam G. Riess, a ținut recent prelegerea finală, intitulată „Dark Energy and the Future of the Universe", a festivalului prin *streaming* din cadrul expoziției digitale *Critical Zones* (co-curatori Peter Weibel și Bruno Latour, printre alții) de la Centrul pentru artă și media din Karlsruhe ZKM. După trei zile pline de dezbateri, prezentări, vizionări de film și prelegeri optimiste pe tema noilor politici terestre – în spiritul lui Donna Haraway, Lynn

Thanks to the Covid-19 pandemic we have experienced the end of the universe. It is simple. The universe is made of space and time. Or, to be more precise, it is spacetime, where the three dimensions of space and the one dimension of time are fused into a single four-dimensional manifold. The end of the universe is when and where spacetime ends.

There is an end of the universe which will take place in the future: the *ultimate fate of the universe*, as it is called in physical cosmology. It is based on the idea of the universe expanding and raises the question of how it expands. Is it coasting in a constant expansion? Is its expansion decelerating or accelerating? In 2011, three astrophysicists received the Nobel Prize in Physics for discovering that the universe is not just expanding, but that it is expanding in an accelerated manner. One of them, Adam G. Riess, recently gave the final talk "Dark Energy and the Future of the Universe" at ZKM's streaming festival in the frame of the digital exhibition *Critical Zones*, co-curated with Peter Weibel and Bruno Latour among others. After three full days of inspirational talks, presentations, screenings, lectures on a new earthly politics – in the spirit of Donna Haraway, Lynn Margulis, and other great biologists, philosophers, feminists, and artivists – Weibel wanted to know about the reliability of ZKM's

Margulis și altor importanți reprezentanți și reprezentante din sferele biologiei, filosofiei, feminismului și „artivismului" – Weibel a dorit să afle mai mult despre fezabilitatea planurilor de viitor ale Centrului ZKM. Astfel că l-a întrebat pe laureatul Nobel Riess despre viitorul universului. Deși nu știm foarte multe despre Energia Întunecată, aceasta joacă un rol cheie în înțelegerea noastră asupra expansiunii accelerate a universului. Ceea ce știm este că Energia Întunecată constituie aproximativ 70% din univers, în timp ce lumea „noastră" materială e doar vreo 5%, restul de 25% fiind anti-materia lumii noastre materiale, numită Materie Întunecată. Inspirate după numele fenomenului Big Bang, care a avut loc acum aproximativ 13,8 miliarde de ani, diversele modele ale sorții finale ale universului poartă numele de *Big Crunch* [*Marea Strângere*], *Big Bounce* [*Marele Salt*], *Big Slurp* [*Marea Absorbire*], *Big Freeze* [*Marele Îngheț*] și *Big Rip* [*Marea Ruptură*].

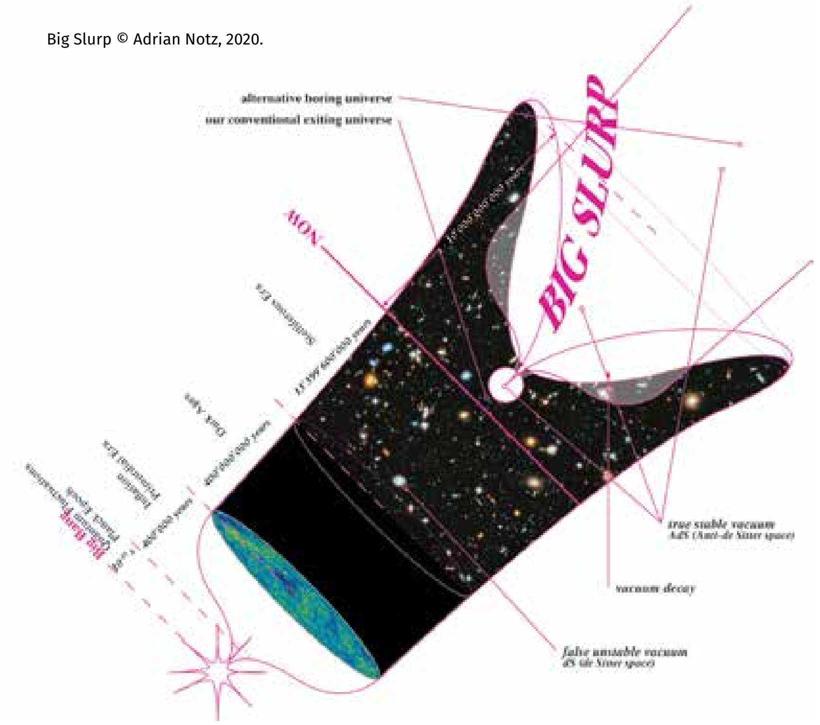
Dacă materia din univers are o densitate suficient de mare, forța atracției gravitaționale o va depăși pe cea a expansiunii începute cu Big Bang-ul. Va rezulta astfel o nouă singularitate fără dimensiuni, un Big Bang în sens invers. Deși această teorie a dezaccelerării, numită Big Crunch, este improbabilă, putem savura totuși spectacolul acestui fenomen într-o bulă temporală din romanul din 1980 al lui Douglas Adams, *Restaurantul de la capătul universului*. Ca la un spectacol de gală la oră de vârf, privim cum maestrul de ceremonii declară „sfârșitul istoriei" în fiecare seară. Arthur Dent și partenerii săi, Ford Prefect, Trillian, Zaphod Beeblebrox și Marvin, nimeresc acolo după ce îi cer computerului navei să îi ducă la cel mai apropiat restaurant. Milliways, restaurantul de la capătul universului, este cel mai apropiat restaurant din punct de vedere al spațiului, dar nu și al timpului. Cu ajutorul „Motorului Improbabilității Infinite" [*Infinite Improbability Drive*], aceștia sunt transportați „cinci sute șaptezeci și șase de mii de milioane de ani", adică cinci sute șaptezeci și șase de miliarde de ani, în viitor. Deoarece Robotul Marvin se afla în afara navei când „Motorul Improbabilității Infinite" a fost pornit, acesta, practic naufragiat, își petrece majoritatea timpului parcând navele clientelei, așteptându-i pe oameni să se întoarcă. Dacă Marvin s-ar fi aflat și el în afara Big Crunch-ului, dată fiind bula temporală a restaurantului, ar fi fost martor la un nou Big Bang. Acesta ar fi rămas pe veci să tot parcheze mașini în timp ce VIP-urile ar fi golit șampanie după șampanie, totul sărind dintr-un Big Bounce în altul la nesfârșit.

La data de 4 iulie 2012 – anul în care, conform unor interpretări eronate ale calendarului mayaș, lumea avea să se sfârșească – a avut loc o descoperire care i-a adăugat fricii noastre de starlete și miliardari (ab)sorbind șampanie posibilitatea că acceleratorul de particule LHC de la Geneva va produce o gaură neagră în apropierea sediului Națiunilor Unite, o gaură neagră ce ar putea absorbi tot Pământul și poate chiar și sistemul solar. În acea zi americană a independenței, savanții au descoperit primele dovezi tangibile ale existenței bosonului Higgs, numit și „Particula lui Dumnezeu". Astfel, scenariul de care ne temeam s-a dovedit a nu fi așa deplasat: existența bosonului Higgs sugerează că universul nostru se află într-o stare de vid fals, care nu este complet stabilă. Există deci posibilitatea ca acesta să treacă într-o stare mai stabilă, într-un vid real. Universul nostru ar putea fi înghițit de un univers alternativ gol, și mult mai plictisitor, ce s-ar afla într-o bulă de vid real din universul nostru. În câteva zeci de miliarde de ani, această bulă ne-ar absorbi universul. Desigur, e vorba de mult timp, dar e mai puțin decât a trebuit să aștepte Marvin în parcare. Iar a fi sorbit de un vid al plictisului absolut e un spectacol apocaliptic frumos, amenințător și cumva absurd.

long-term planning. He therefore asked the Nobel laureate Riess about the future of the universe. Even if we don't know too much about the nature of Dark Energy, it is key to our understanding of the accelerating expansion of the universe. We do know that Dark Energy makes up around 70% of the universe, while "our" material world represents only roughly 5%, the other 25% being the anti-matter of our material world, called Dark Matter. In reference to the *Big Bang*, which happened more or less 13.8 billion years ago, different models of the ultimate fate of the universe are named *Big Crunch*, *Big Bounce*, *Big Slurp*, *Big Freeze*, *Big Rip*.

Assuming that the matter throughout the universe is sufficiently dense, gravitational attraction will overcome the expansion, which began with the Big Bang, and result in a dimensionless singularity again, a negative version of the Big Bang. Even if this closed decelerating Big Crunch theory is not very likely, we can still enjoy this spectacle in a time bubble in Douglas Adams's 1980 novel *The Restaurant at the End of the Universe*. Like in a primetime gala show, we can watch as the MC of the night declares "the end of history itself" every evening. Arthur Dent and his companions Ford Prefect, Trillian, Zaphod Beeblebrox, and Marvin get there by asking the ship's computer to transport them to the nearest restaurant. Milliways, the restaurant at the end of the universe, is the nearest restaurant in space but not in time. They are transported there thanks to the "Infinite Improbability Drive" "five hundred and seventy-six thousand million years", or five hundred and seventy-six billion years, into the future. Marvin, the robot, spends the majority of the time stranded, parking diners' spaceships while waiting for the humans to return, because at the moment they engaged the "Infinite Improbability Drive" he happened to be outside of the spaceship. Had Marvin also stayed outside the Big Crunch, given the restaurant's time bubble, he could also have experienced another Big Bang, and thus would have been endlessly parking cars while VIPs slurp one bottle of Champagne after another at the restaurant, in a world of one Big Bounce after another.

Big Slurp © Adrian Notz, 2020.

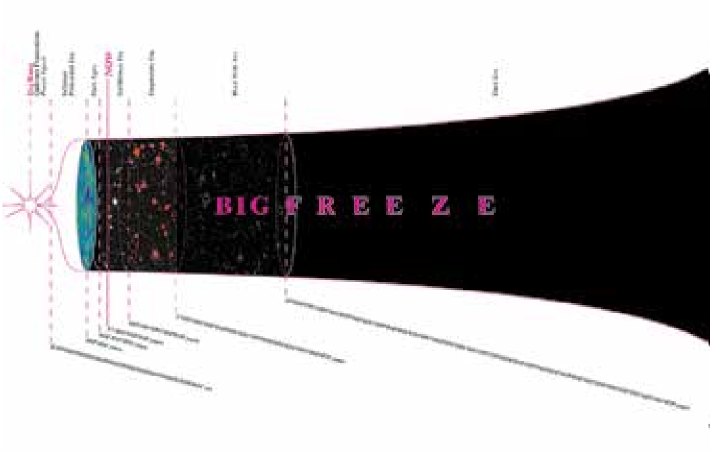


Mult mai puțin spectaculos e consensul actual cu privire la soarta finală a universului, Big Freeze. În acest scenariu, universul va muri de hipotermie. De 13,8 miliarde de ani ne aflăm în *Era Steliferică* [*Stelliferous Era*] – excluzând o perioadă de expansiune de patru sute de mii de ani, când temperatura era atât de înaltă încât nu s-a format niciun atom, și încă patru sute de milioane de ani, *Era Întunecată* [*Dark Ages*] a universului, de dinaintea formării primelor stele –, o perioadă fericită în care s-au format stele și galaxii. Aceasta va mai dura cam 100 de trilioane de ani. Apoi, în *Era Degenerată* [*Degenerate Era*], nu se vor mai forma stele, urmând *Era Găurilor Negre* [*Black Hole Era*], care va dura între zece duodecilioane de ani și zece duotrigintilioane de ani, un googol de ani. În această perioadă, găurile negre vor domina universul, însă și acestea se vor evapora în cele din urmă prin intermediul radiației Hawking. După acel googol de ani, toată materia obișnuită făcută din protoni se va fi dezintegrat, iar universul va rămâne aproape gol, dominat doar de materie întunecată, electroni și pozitroni. Asta dacă se dezintegrează protonii. Dacă nu, toată materia se va descompune în fier, iar într-un ducentcvincvagintilion de ani, vom avea un univers populat de stele de fier. După o perioadă de zece la puterea zece la puterea 26 de ani, stelele de fier vor deveni în final găuri negre și, după un proces masiv de tunelare cuantică, vom intra din nou într-o Eră Întunecată, care va fi atât de rece încât nu se va mai putea „face" nimic. Nu va mai exista mișcare, timpul își va pierde sensul, iar universul va fi un vid absolut și complet stabil, un nesfârșit Big Chill.

Deoarece mai nimeni dintre noi nu are starea mintală relaxată de zeu hindus meditând veacuri întregi pe munte sau pur și simplu răbdarea de a se răcori într-o asemenea măsură, sperăm, în secret, că Energia Întunecată e dinamică, că va deveni mai puternică și va grăbi expansiunea universului. Acest lucru ne-ar satisface mai bine dorința pentru un sfârșit spectaculos al universului. Și nu ar fi vorba de o simplă accelerare, ci de o creștere exponențială a vitezei, în final rupându-se legăturile gravitaționale dintre obiecte. La început se vor rupe galaxiile, apoi sistemele solare, apoi se vor rupe stelele și planetele, urmate de atomi și particule subatomice și, în final, se va rupe chiar spațiu-timpul. Energia întunecată ne va rupe în aproximativ 22-30 miliarde de ani, cu mult înainte să fim sorbiți de vidul plictisitor sau să murim de hipotermie. Și va fi cu mult mai „devreme" de saltul infinit între Big Bang, Big Crunch și înapoi.

În contextul izolării la domiciliu pe motiv de pandemie – asta dacă avem privilegiul unui domiciliu – spațiul și mișcarea ne-au fost restrânse. Experiența trecerii timpului ni s-a schimbat radical. În sensul teoriei relativității speciale, timpul a trecut mai repede pentru aceia care au reușit să stea acasă fără prea multă mișcare. În această gaură neagră aparentă, gravitația a fost atât de puternică încât curbura spațiotemporală a deviat, devenind infinită. Am depășit orice orizont al evenimentelor [*event horizon*] precum și orice orizont al posibilităților. Nu doar că ni s-a interzis să participăm la evenimente în viața reală, în cadrul cărora am fi putut experimenta cum, în mod magic, imposibilul a devenit posibil, ci ne-a devenit și foarte greu să ne imaginăm posibilități de viitor. Se pare că Motorul Improbabilității Infinite a rămas blocat în prima viteză.

În funcție de psihicul nostru și de universul nostru subiectiv, noi chiar am experimentat multe din sorțile universului pomenite mai sus. A fost poate ca un Big Freeze extrem de plicticos atunci când am fost nevoiți să rămânem în case conform regulilor de distanțare socială. Nu doar că ne-am răcorit, ci am înghețat



Big Freeze © Adrian Notz, 2020.

Following a discovery on July 4th, 2012, the year when according to false interpretations of the Maya calendar the world should've ended, our angst about starlets and billionaires slurping Champagne was suddenly met with the possibility that the *Large Hadron Collider* would produce a black hole in vicinity of the United Nations Office in Geneva. This would slurp up Earth and maybe even our entire solar system. On that Independence Day scientists discovered the first solid evidence of the *Higgs boson*, also known as "The God Particle". The scenario we feared wasn't too far off when considering what the discovery of the Higgs boson implies. It shows that our universe is in the state of a false vacuum, which is in no real way totally stable. Therefore, it might move into a more stable state and fall into a true vacuum. Our universe would be swallowed by an empty and much more boring alternative universe which grows in a true vacuum bubble within our universe. This bubble would ultimately slurp our universe in a couple of tens of billions of years. This is a lot of time, but still less than how long Marvin waited in the parking garage. And, to be slurped up by a vacuum of total boredom presents a nice, menacing, spectacular, slightly ludicrous doomsday show.

A lot less spectacular is the present conventional wisdom regarding the most probable ultimate fate of the universe, the Big Freeze. With the Big Freeze the universe will die of hypothermia. For the last 13.8 billion years we have been in the *Stelliferous Era* – excluding an inflation period of four hundred thousand years when it was so hot that no atoms formed, and four hundred million years of the *Dark Ages* of the universe, before the first stars were formed – an era of happily forming stars and galaxies. We will be here for roughly another 100 trillion years. Then, in the *Degenerate Era*, star formation will cease, giving way for the *Black Hole Era* which will last between 10 duodecillion years and 10 duotrigintillion years, a whole googol of years. During this period, black holes will dominate the universe, but even they will eventually evaporate via Hawking-radiation. After that googol of years, all the ordinary matter made of protons will have disintegrated and the universe will be nearly empty, dominated only by dark matter, electrons, and positrons. That is, if protons disintegrate. If they don't, all matter will decay into iron, and we will have a universe populated by iron stars in a ducentquinquagintillion years. After a period of ten to the power of ten to the power of twenty-six years the iron stars would finally collapse into Black Holes and, after some massive quantum

complet pe loc, ne-am oprit în cursa noastră zilnică împotriva timpului și am încetat căutarea sensului. Am înghețat de asemenea pentru că am tăiat contactele sociale fizice. Precum în scenariul Big Rip, galaxiile noastre sociale și sistemele stelare au fost rupte, iar forțele gravitaționale ce le țineau laolaltă au fost diminuate de Energia Întunecată a distanțării sociale. Precum niște stele hipergigant instabile în Era Degenerată, densitatea și masa au crescut. Ne temeam să nu colapsăm în găuri negre timp de un googol de ani. Am fost sorbiți instantaneu de carantina globală ce a deschis un vid mai mult sau mai puțin stabil chiar în interiorul nostru. Ne-am luptat cu vidul inundând toate canalele social media cu vidul propriu, cu cât de mult ne plictisim acasă, făcând publice noile noastre hobby-uri inutile. „Streaming" și „zoom" au devenit cuvinte și practici globale. Milioane de oameni am urmat spectrul videoconferințelor și ne-am transferat interacțiunile sociale și culturale pe ecrane bidimensionale, luptându-ne cu distanțarea socială prin spectacole de lumini albastre. Chiar și medial, la nivel global și personal, orizontul evenimentelor ne-a fost limitat, împărtășind cu toții aceeași poveste. Poate că aceasta era solidaritatea de care se tot vorbea. Urșii panda au făcut sex, delfinii au înotat în canalele Veneției și pinguinii au făcut vizite la zoo. Măștile ne-au acoperit fețele. Oamenii au început să cânte de la balcon ca să se înveselească. Din birourile de acasă, norocoșii lucrători ne-esențiali i-au aplaudat pe lucrătorii medicali care luptau pentru victimele virusului, în timp ce indivizii privilegiați strângeau role de hârtie igienică cu sutele. Găștile violente din favele i-au îngrijit pe cei mai săraci. Președintele celui mai puternic imperiu din lume ne-a recomandat să bem dezinfectant. Bărbați albi obezi și-au cumpărat și mai multe arme și au ocupat clădiri guvernamentale cerându-și, prin protest armat, dreptul de a mânca burgeri. Și apoi, după ce, din nou, un bărbat afroamerican a fost ucis de polițiști, oameni din toată lumea au protestat împotriva rasismului și au început să dea jos monumente. Ignorând impactul puternic pe care l-a avut închiderea economică parțială, mulți am sperat în secret că forțele Covid-19 vor duce la un Big Crunch care să o sfârșească odată cu turbo-capitalismul ăsta, distrugând o lume în care cei mai bogați din cei bogați îi exploatează pe cei mai săraci dintre săraci, dar și biosfera și ecosistemul. Norii de fum industrial au dispărut de pe cer, în speranța unui Big Crunch al catastrofei climatice. Unii ne-am uitat în trecut, la Big Bounce-ul gripei spaniole de acum un secol, și am mai observat niște Big Bounce-uri de atunci.

Însă pentru noi, la momentul de față, totul pare un Big Rip. Fiecare nou eveniment pare cel mai extrem de până acum. După fiecare catastrofă sau absurditate urmează, inevitabil, una și mai mare. Energia Întunecată a acestor catastrofe și absurdități nu e constantă, ci crește în magnitudine și accelerează. Precum într-o curbă exponențială din matematica pură, această harababură globală nu scade, ci se extinde la nesfârșit. Curba nu se aplatizează. Energia Întunecată din cosmos se extinde la nesfârșit. Lucrurile și obiectele, contextul și conținutul, toate se îndepărtează unele de altele. Nu mai există legături, nu mai există relații de legat sau menținut. Avem în schimb grija bulei noastre micuțe aflate într-o micro-istorie de bule. Ne pierdem în teorii ale conspirației de toate formele și culorile. Paranoia circulă ca Materia Întunecată în jurul planetei sub egida solipsistă a libertății de expresie. Nu știm sigur dacă furtunile și alertele sunt pe atât de globale, reale sau false pe cât credem. Poate suntem doar noi blocați în niște bule produse de un algoritm de rețea socială antrenat pe consumul nostru permanent de media. Prezentul se extinde exponențial ca un Big Rip, însă ne pare mai degrabă un Big Freeze etern, sau un

tunneling, we would end up back in the Dark Era. Ultimately this Dark Era will be so cold that nothing else can get "done". There will be no motion at all, time will lose all meaning and the universe will be an absolute void, a totally stable vacuum, an endless *Big Chill*.

Because hardly anyone among us has the relaxed state of mind of Hindu gods standing on the top of a mountain for eons or the enduring patience to chill that massively, we secretly hope that the Dark Energy is dynamic and grows more powerful and speeds up the expansion of the universe over time. This would better satisfy our longing for a spectacular end of the universe. We would have not only an accelerated expansion but also an exponential acceleration of the expansion which finally rips all gravitationally bound objects apart. First, galaxies will be ripped apart, then star systems like our solar system, then stars and planets will be ripped apart, atoms and subatomic particles, and, finally, spacetime itself will be ripped apart. Dark Energy will rip us apart in approximately 22-30 billion years; way before being slurped up by a boring vacuum or dying of hypothermia. And it would happen far "earlier" than infinitely bouncing from one Big-Bang-Big-Crunch-eon to the next.

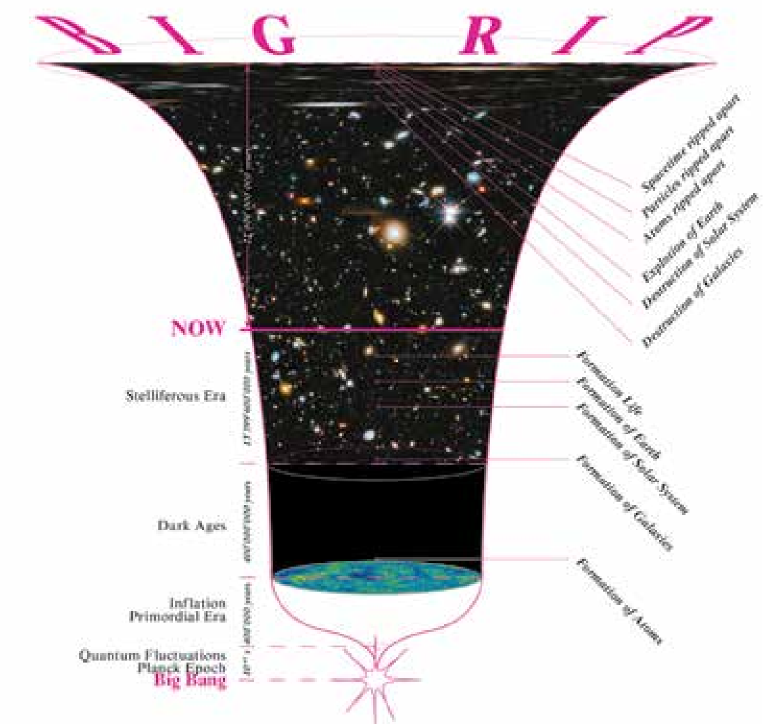
In the pandemic-induced home lockdown orders – assuming we are privileged enough to have a home – our space and movement have been limited. Our experience of passing time has changed dramatically. Based solely on the sense of the special theory of relativity, time has passed faster for those of us who could stay at home without much movement. In this apparent black hole, gravity was so strong that the spacetime curvature diverged and became infinite. We've gone beyond any event horizon and beyond any possibility horizon. Not only have we been forbidden to participate in real-life events, wherein we could magically experience how the impossible made itself possible, but we have also been struggling to imagine future possibilities. It has felt like the "Infinite Improbability Drive" burning out in first gear.

Depending on our psyche and on our subjective observable universe, we experienced most of the abovementioned cosmological fates of the universe. It may have seemed like an endlessly boring Big Freeze, when we had to obey the laws of social distancing and stay home. We didn't chill, we froze in motion, halted our daily race against time and ceased our hunt for meaning and sense. We also froze because we stopped maintaining our physical social contacts. Like in the Big Rip our social galaxies and star systems were ripped apart and the gravitational forces that held us together were reduced under the Dark Energy of social distancing. Like unstable hypergiant stars in the Degenerate Era our density and mass grew, and we feared collapsing into black holes for a googol of years. We were slurped up instantly by the global shutdown, which opened up a more or less stable vacuum within ourselves. We fought this vacuum by flooding all channels of social media with the vacuum of ourselves being bored at home, presenting our newly acquired useless skills. "Streaming" and "zoom" became new words and practices the world over. Millions of us followed the videoconference poltergeist and presented our social and cultural interactions on two-dimensional screens to fight social distance with blue light spectacles. Even medially, on a personal and global level, the event horizon was limited, and we all shared more or less the same narration. Maybe this was the solidarity everybody started talking about. Panda bears had sex, dolphins swam in the Venice canals and penguins visited the Zoo. Masks covered our faces. People started singing on balconies to cheer

Big Bounce nesfârșit. Sperăm poate ca prezentul să se rupă în bucăți ca să o terminăm odată cu universul acesta catastrofal și să începem unul nou, cu total alte dimensiuni.

Dat fiind că universul se extinde, ne-am putea gândi că, pe lângă capătul dimensiunii timpului, ar exista și o margine a spațiului. Noi încă nu știm dacă universul este finit sau infinit ca întindere. În ceea ce privește înțelegerea noastră asupra mărimii universului, suntem oarecum încă în evul mediu, pre-Copernic, și deci extrem de antropocentrici. Nu ne putem da cu părerea decât despre dimensiunea universului *observabil*. Planeta noastră este Pământul, centrul universului cunoscut, cu o rază de 46 de miliarde de ani-lumină. La 46 de miliarde de ani-lumină vedem așa-numitul *Orizont de Particule* [*Particle Horizon*]. La această margine putem observa o galaxie care era acolo acum 10 miliarde de ani. Dar deoarece luminii îi ia timp să călătorească și deoarece universul se extinde, cu siguranță acea galaxie nu mai este acolo. Asta mai înseamnă că dacă am călători cu viteza luminii, nu am putea ajunge niciodată la Orizontul de Particule deoarece universul este atât de mare încât expansiunea spațiu-timp e mai „rapidă" decât viteza luminii. Zona aceea care se extinde mai rapid ca lumina e precum zona de dincolo de orizontul de evenimente al unei găuri negre, unde spațiu-timpul se separă. Acest *Orizont Cosmic al Evenimentelor* [*Cosmic Event Horizon*] e mult mai apropiat de noi, la doar 16 miliarde de ani-lumină. Deci, într-un fel, tot ceea ce vedem în universul cunoscut, între Orizontul Cosmic de Evenimente și Orizontul de Particule, sunt imagini fantomă ale unor galaxii și supernove ce au existat acum milioane și miliarde de ani. Dacă am putea călători mai rapid decât viteza luminii, ca în filmele SF, cu ajutorul unui motor de distorsiune [*warp drive*] sau cuantic [*quantum drive*], Motorului Improbabilității Infinite sau creând o buclă spațio-temporală pe modelul Navigatorilor Mutanți ai Ghildei din *Dune*, depășind Orizontul de Particule, ne-am regăsi într-un alt univers observabil. Am privi doar o altă secțiune a aceluiași univers spațiotemporal infinit aflat în expansiune supraluminică. Și am putea călători la nesfârșit, fără să ne lovim de vreo margine. Asta ar însemna că universul nu se curbează, ci că ar fi un spațiu euclidian tridimensional.

Big Rip © Adrian Notz, 2020.



each other up. From their home office, fortunate non-essential workers applauded the healthcare workers fighting for the survival of the victims of the virus, while the privileged people hoarded hundreds of toilet paper rolls. Violent Favela gangs took care of the poorest of the poor. The president of officially the most powerful empire in the world recommended drinking disinfectant. And other obese white men bought more weapons and occupied governmental buildings in a fully armed protest for their right to eat burgers. And then, once again, a Black man was murdered by police officers and in cities around the world people protested against racism and started pulling monuments down from their pedestals. Blissfully ignoring the severe impact the partial economic shutdown had on a lot of us, we secretly hoped that the higher force of Covid-19 would lead to a Big Crunch ending this turbo-capitalism, ending a world which exponentially empowers the richest of the rich by exploiting the poorest of the poor as well as the planet's biosphere and ecosystem. Industrial smog clouds disappeared and cleared the skies for the brief hope of a Big Crunch of the climate catastrophe. Some of us looked back in history and saw the Big Bounce of the Spanish Flu a century ago, and also realized a couple other Big Bounces in our universe since then.

But for us right now, living in this present moment, it feels like a Big Rip; every new moment for the time being seems to bring the most extreme situation yet. After each catastrophe or absurdity another inevitably follows, worse than the one prior. The Dark Energy of these catastrophes and absurdities does not remain constant but grows in magnitude and accelerates. Like an exponential curve in pure math, this daily global shitshow never drops off but eternally expands into infinity. The curve never flattens. The cosmic Dark Energy expands endlessly. Things and objects, context and content drift away from each other. There are no more connections, no more relationships to be established and maintained. Instead, we watch our small bubbles and we live in micro-histories full of bubbles. We get lost in conspiracy theories of every shape and color. Our paranoia circulates like Dark Matter across the planet under the solipsistic command of freedom of speech. We don't know if the storms and threats are actually as global, as real or false as we think. They may only be feedback loops of views trained by algorithm into our news feeds according to our permanent consumption of media. Our present is expanding exponentially fast like a Big Rip but feels like an endlessly long Big Freeze, or a never-ending Big Bounce. We may hope for the present to rip apart so we could end this catastrophic universe and start a new one with totally different dimensions.

Given that the universe is expanding, we might think that there is not only an end in the dimension of time, but possibly also an edge in space. In fact, we still don't know if the universe is finite or infinite in its reach. In terms of understanding the size of the universe, in some ways we are still very medieval, pre-Copernican, and as such are extremely anthropocentric. We can only talk about the size of the *observable* universe. Our planet is Earth, and we are at the center of this known universe, with a radius of 46 billion light years. What we see 46 billion light years away is the so-called *Particle Horizon*. At this outer rim of our vision, we might see a galaxy that was there 10 billion years ago. But because light needs time to travel, and the universe is expanding, that galaxy most certainly isn't there anymore. This also means that if we travel at the speed of light, we can never reach the Particle Horizon. Because the universe is so big that the expansion of spacetime is "faster" than the speed of light. That area which expands faster than light is like the area beyond

Măsurătorile actuale, ce merg în urmă până la așa-numitul *Fundal Cosmic de Microunde* [*Cosmic Microwave Background*] de acum patru sute de mii de ani după Big Bang, indică faptul că universul nu s-ar curba ci ar fi plat. Deoarece nu suntem adepții mișcării universului plat, putem să ne imaginăm în schimb că acest univers spațiotemporal aparent plat are de fapt o curbură pozitivă, precum o sferă, sau una negativă, precum o șa. Spațiu-timpul ar alcătui suprafața tridimensională a unei hipersfere cvadridimensionale. Astfel că a patra dimensiune nu ar fi timpul, ci o dimensiune spațială suplimentară. Deci, dacă am călători suficient de mult – și de rapid – în jurul hipersferei am ajunge din nou în același punct. Estimările din prezent spun că distanța ar fi de opt sute douăzeci și opt de miliarde de ani-lumină, dat fiind că expansiunea universului s-ar opri pe durata călătoriei noastre. Oricare ar fi abordarea noastră, se pare că nu putem trece de marginea universului pentru a evada din granițele spațiotemporale.

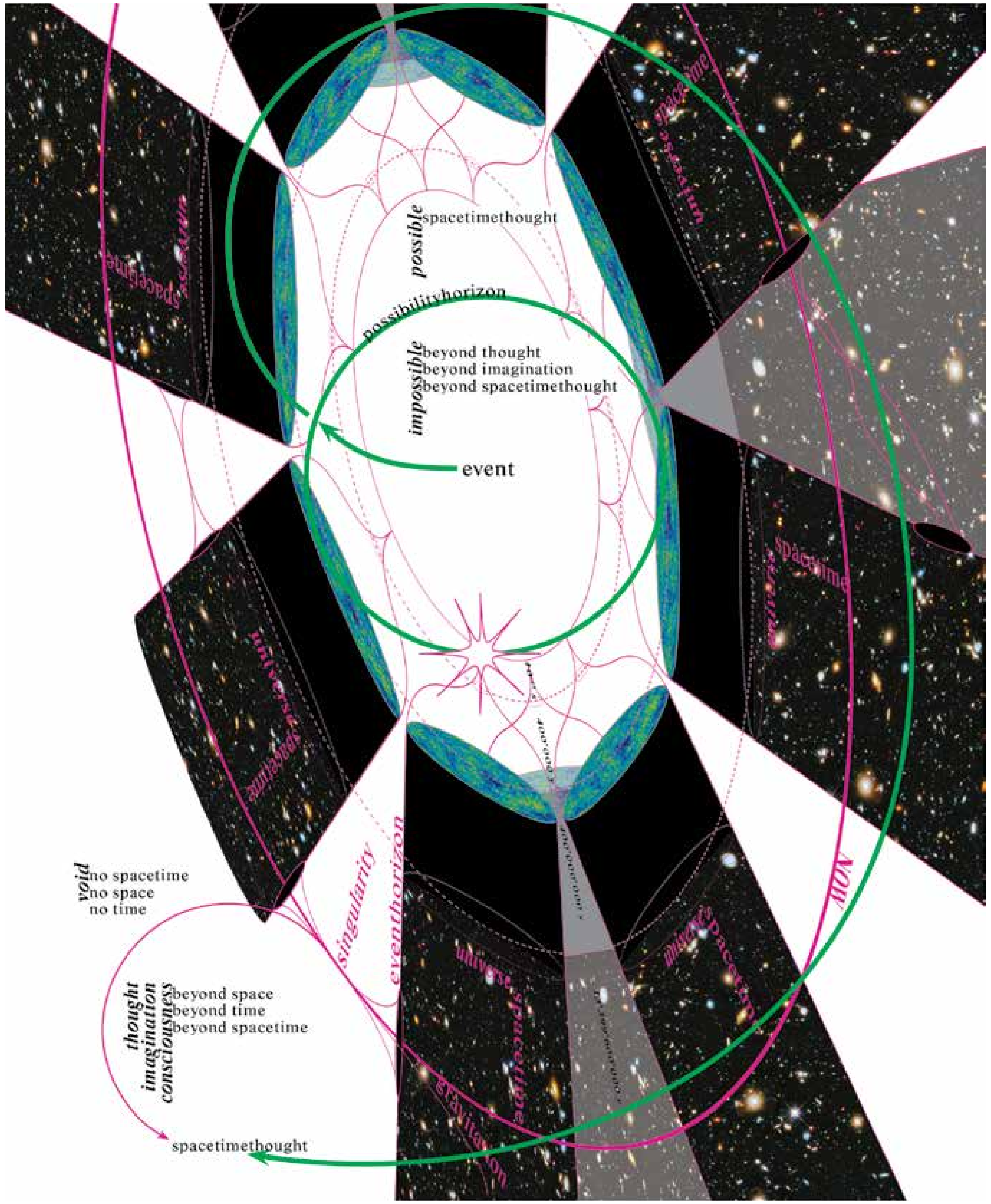
În episodul cinci din *Star Trek: The Next Generation*, „Where No One Has Gone Before" [„Acolo unde nimeni nu a ajuns vreodată"] – făcând referire la mottoul seriei *Star Trek* din anii '90, „To boldly go where no man has gone before" [„a pătrunde cu mult curaj acolo unde n-a mai ajuns nimeni"] – echipajul navei Enterprise călătorește la așa-numita Margine [*Outer Rim*] a Universului. Aceștia ajung acolo cu ajutorul unui extraterestru de pe un alt plan al existenței denumit *Călătorul* [*The Traveler*]. Acesta are puterea de a transforma gândul în realitate. Această Margine a Universului ar putea reprezenta un soi de exosferă, dacă folosim analogia atmosferei terestre ca suprafața tridimensională a unei hipersfere cvadridimensionale.
Astfel, nava Enterprise ar urma să călătorească nu la stânga sau la dreapta, ci „vertical", dincolo de suprafața tridimensională, într-o a patra dimensiune spațială. La această margine, gândurile membrilor echipajului devin realitate. În acest loc, unde nimeni nu a mai ajuns, gândul și hiperspațiu-timpul se unesc într-o formă cu șase sau mai multe dimensiuni. (Cu siguranță gândirea are mai mult de o dimensiune. Dacă scriem pe google „How many dimension does thought have?" [„Câte dimensiuni are gândirea?"], ni se răspunde clar: „11 dimensiuni". Însă acesta e doar un răspuns topologico-neurologic: „creierul uman poate crea structuri în maxim 11 dimensiuni".) Pentru membrii Enterprise, acest complex cu 6 sau mai multe dimensiuni este extrem de periculos deoarece aceștia nu își pot controla gândurile și imaginația. Nici chiar elevatul căpitan Jean-Luc Picard nu își poate controla imaginația și ajunge să bea ceai cu mama sa moartă. Picard le ordonă în final celorlalți membri să își controleze gândurile, aceștia reușind în final să se întoarcă în galaxia lor, în domeniul spațiu-timpului, gândindu-se împreună la acasă. Marginea spațială a universului este o poartă către noi dimensiuni, una pe care membrii echipajului nu erau pregătiți să o deschidă. Cu toții călătorim, zi și noapte, în locul unde nu a ajuns nimeni, și nu doar o dată.

Putem cu ușurință să călătorim dincolo de univers, de spațiu-timp, dintr-o dimensiune în alta, în mod conștient, cu ajutorul gândurilor și imaginației, dar și în mod inconștient, atunci când visăm. Capacitatea de a transforma gândurile în realitate e, desigur, comună și inerentă imaginației. Această capacitate e numită deseori „voință" sau „convingere". Ne place să ni-i imaginăm pe artiști drept experți în acest domeniu, chestionând structurile vechi ale conștiinței și deschizând noi dimensiuni ale percepției.

Ceea ce am trăit în timpul carantinei este tot un capăt al universului, marginea spațială a universului. Am deschis timid

the event horizon of a black hole, where spacetime diverges. This *Cosmic Event Horizon* is much closer to us, 16 billion light years away. So, in a way, everything we observe in our known universe, between the Cosmic Event Horizon and the Particle Horizon, are ghost images of galaxies and supernovas that were there millions and billions of years ago. If we could travel faster than the speed of light like in science-fiction movies with a warp or quantum drive, the "Infinite Improbability Drive" or even fold spacetime – thanks to the *Mutated Guild Navigators* of *Dune* – and go beyond the Particle Horizon, we would just find another observable universe there. We would simply be looking at a different part of the same superluminally expanding infinite spacetime universe. And, if we kept on travelling, we could do so infinitely, with no visible edge. Then the universe would have no curvature, but it would be a three-dimensional flat like Euclidean space. Current measurements going back to the so-called *Cosmic Microwave Background*, four hundred thousand years after the Big Bang, actually indicate that there is no curvature and we therefore live in a flat universe. Given that we aren't followers of the flat universe movement, we can believe that this seemingly flat spacetime universe has a positive curvature like a sphere or a negative curvature like a saddle. This seemingly flat spacetime would be the three-dimensional surface of a four-dimensional hypersphere. In this case, the fourth dimension isn't time, but an additional spatial dimension. So, if we travelled long enough – but also fast enough – around this hypersphere, we would end up at the same place again. We currently guess that this distance would be eight hundred and twenty-eight billion light years, given that the expansion of the universe would stop for the duration of our roundtrip. Whatever our approach, it seems that we cannot cross the edge of the universe to escape the boundaries of spacetime.

In the fifth episode of *Star Trek: The Next Generation* "Where No One Has Gone Before", which refers to the motto of the'90s science-fiction television series, "To boldly go where no man has gone before", the crew of the Enterprise travels to the so called *Outer Rim* of the universe. They get there thanks to an alien from another plane of existence named "The Traveler". He has the ability to channel thought into reality. This Outer Rim might be something like the exosphere of the universe if we take the analogy of Earth's atmosphere as the three-dimensional surface of a four-dimensional hypersphere. The Enterprise would not travel left or right, not forward nor backward, but "vertically", beyond the three-dimensional surface into a fourth spatial dimension. At this Outer Rim the crew members experience thought as reality. In this place, where no one has gone before, thought and hyperspacetime fuse to a single six- or even more numerous multidimensional manifold. (Quite certainly, thought has more than just one dimension. If you ask google "How many dimensions does thought have?", the answer is very clear: "11 Dimensions". But this answer is "only" a neuroscientific topological one: "The human brain can create structures in up to 11 dimensions".) Because the Enterprise crew can't control their thoughts and imaginations, this six- or more- dimensional manifold is extremely threatening to them. Not even the very cultivated Captain Jean-Luc Picard manages to control his imagination and starts drinking tea with his dead mother. Finally, Picard orders the Enterprise crew to subdue their thoughts and they manage to get back to their galaxy in the realm of spacetime by collectively imagining and thinking of their home. The spatial edge of the universe, the Outer Rim, is a doorway to a lot of new dimensions, which they weren't yet ready to enter.
In the place where no one has gone before we travel day and night, more than once.



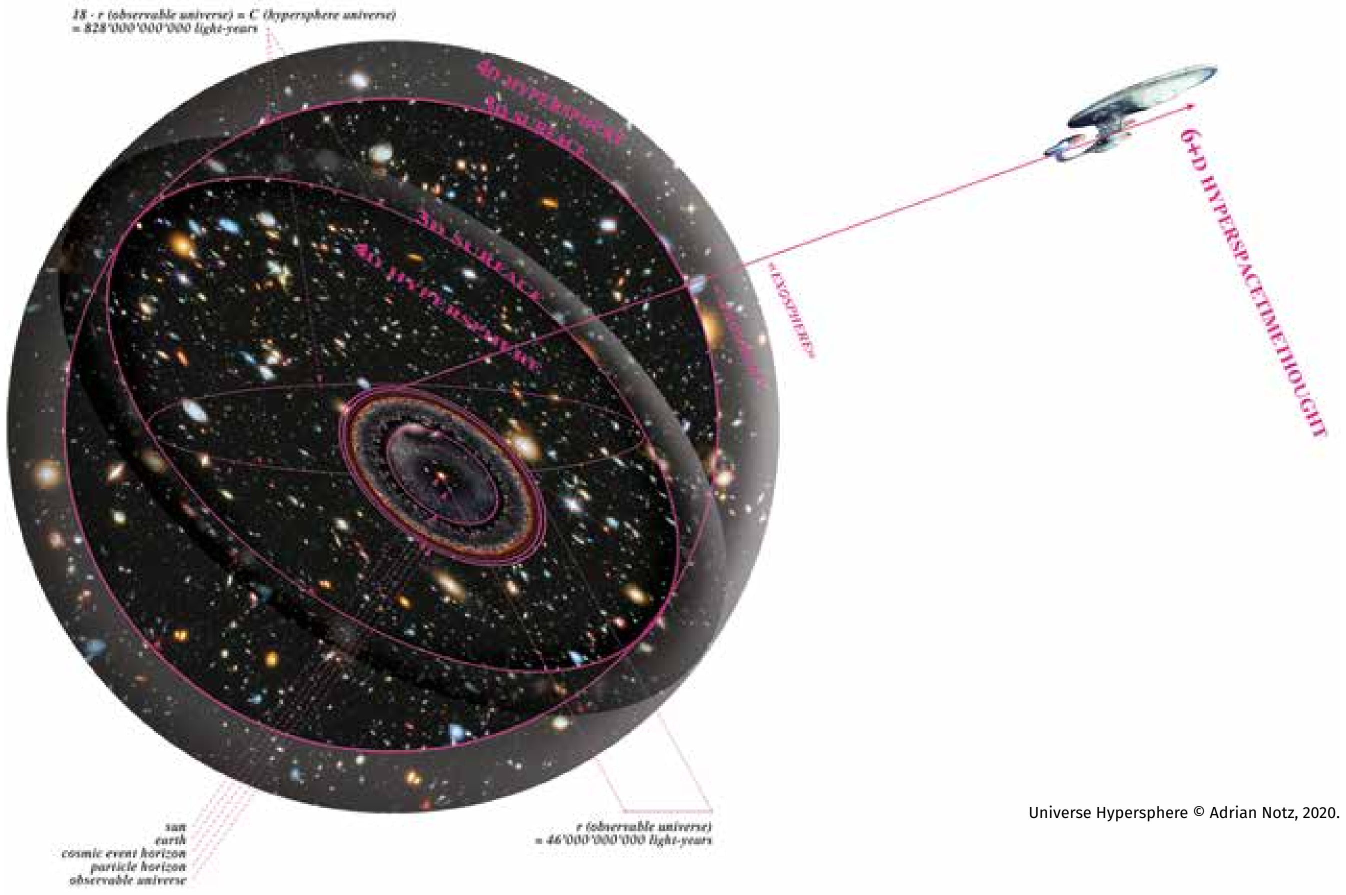
Possibility Horizon © Adrian Notz, 2020.

noi dimensiuni ale percepției și am început să descoperim cât de minunat e să călătorești prin imaginație și memorie. Am vrea poate să îngrijim acest spațiu, precum grădina lui Candide din Constantinopol, pentru momentul în care revenim la stilul nostru de viață normal, hedonist, al panicii expandate sub mânarea progresului. Autorii de *bestsellers*, hackerii, biologii și filosofii ne tot spun asta de zeci de ani, iar, în ultimul timp, artiștii și curatorii au început să abordeze acest lucru prin numeroase lucrări de artă, conferințe prin streaming și expoziții: trebuie să începem să gândim și să medităm, trebuie să devenim conștienți nu doar de noi înșine și de ceilalți oameni, ci să începem să trăim în simbioză cu restul viețuitoarelor, animale și plante, și, în final, chiar cu universul. Prin această conștiință reflexivă, am putea deveni nu doar locuitori ai acestei sfere biocentrice a coexistenței și coabitării între „specii-companion", contemplând, protejând și cultivând această grădină magnifică, ci și „Călători" vizionari, care pot merge în călătorii fantastice între diverse planuri ale existenței, având perspectiva unor dimensiuni infinite ce ne vor schimba profund percepția. Pare că a venit timpul să pătrundem unde nu a mai ajuns nimeni

Traducere de Rareș Grozea

We can easily travel beyond the universe, beyond spacetime, change dimensions consciously with our thoughts and imaginations as well as unconsciously with our dreams. The capability to channel thought into reality is, of course, a common one, and inherent to imagination. We also like to call this ability "will" or "mindset". And we romantically love to see artists as experts of this capability, challenging old structures of awareness and opening up new dimensions of perception.

What we experienced during the lockdown is also an end of the universe, the spatial edge of the universe. We shily opened up new dimensions of perception and started discovering how great it is to travel to the imagination and memory. This might be a place that we need to protect and cultivate, like Candide's garden in Constantinople, when we bounce back into our normal hedonist world of expanding panic driven by progress. Bestselling authors, internet hackers, biologists, and philosophers have been preaching this for some decades now and recently artists and curators have started to embrace it in numerous artworks, streaming conferences and exhibitions: We need to start thinking and meditating, we need to become conscious and aware not only of ourselves and our fellow human beings, but we also need to live symbiotically with our fellow living beings, animals and plants, and ultimately with the universe. With this awareness of our consciousness, we might not only become residents of this biocentric sphere of coexistence and cohabitation of "companion species" reflecting, protecting, cultivating this magnificent garden, but also actual visionary " Travelers" who can fantastically move between different planes of existence and with a perspective of infinite dimensions profoundly change our perception. It seems about time that we go where no one has gone before.



Universe Hypersphere © Adrian Notz, 2020.

I know it sounds like just a fantasy, a myth at best, but it's actually true: *clumsy curating*[1] has existed since the first clumsy person tried their hand at curating. Though it might sound nightmarish to an accuracy-obsessed art historian, attempts to date its appearance have been fruitless.

Not yet fully defined, *clumsy curating* is a niche sport in constant transformation. Its working principles are informally articulated. The ethics are there, but what gets implemented in terms of creative material and research[2] is fully up to each player. That's my kind of sport.

The fact that it's not as popular as other curatorial sports (nor does it have to be) doesn't make it less interesting. It is, of course, the best (or only) choice for any curator who doesn't have a doctor's approval for traditional sports nor the appetite and / or academic training necessary for other curatorial sports.

*) Like *chessboxing* – a funny and terrifying sport that mixes six rounds of chess with five of boxing – *clumsy curating* is a mix of strategy and physical fitness[3] that dissolves all kinds of dichotomies: it tries to seduce and disenchant; it is inside the system yet an eccentric relative to its defining structures; it is friendly and dangerous, vulnerable and ferocious, instinctual and intellectual, conceptual but not dogmatic.

The opponent is always *Reality*.

Clumsy curating doesn't shy away from facing – and even challenging – the harshest versions of reality: patriarchy, dominant perspectives devoid of nuance and empathy, intolerance, the underfinancing of culture, feral neoliberalism, and the difficulty of disseminating ideas and artworks to a wider audience.

AND THE MATCHES ARE WILD.

The blows you take, though unpleasant and disorienting at first, often clear up your thoughts and reveal hidden mechanisms at work on the fringes of reality. In an obviously asymmetrical struggle, every exception taken advantage of, any freshly discovered shortcut towards solving the complex equations that make up an exhibition (concept, work selection, space, budget, dissemination, etc.) can become the winning move / strike.

For a clumsily curated project to turn into a triumph, it needs to be clear what we are fighting for. Together with critical statements we must circulate some fragments of crooked solutions too, we must have local allies and be able to vigorously shake the world and conceptions around a topic.

Look up that amazing sport called *Bo-taoshi* and imagine that exhibitions too could be such communal energy releases, attacks on oppressive norms – in a militant-pacifist version, of course. That is basically what clumsy curating aims for.

1. A good friend of mine suggested that *dilettante* is a better word, but being a dilettante is something one can eventually shake off, whereas clumsiness is basically hard-wired into you. Please note that I am not using "clumsy" as a synonym for *stupid, silly,* or *badly put together*. It is rather a queer and subversive synonym of *twisted, decentered, not straight*. *Dilettante* and *clumsy* coexist without problem. I am living proof of this, with my curatorial attempts, both alone and in collaborative contexts: KILOBASE BUCHAREST (started together with artist Ioana Nemeș in 2011, and later developed with curator Sandra Demetrescu starting in 2016), my collaboration with curator Anca Mihuleț, etc.

2. For instance, in the case of KILOBASE BUCHAREST we decided our curatorial projects would always revolve around three important themes: queerness, the economy, and Bucharest. We are also introducing an underlayer: a reflection on collaborative practices.

3. It's amazing how this labor of love gives us the energy to do so much hard work. After each exhibition where we carry / install heavy works – in nigh-impossible conditions sometimes – where we always have to do it all and put in superhuman efforts to find miraculous financial solutions, we end up swearing we would never work like that again. But it's enough to get one good idea, one good conversation about works we like, to enthusiastically consent to starting all over again.

Știu că pare o fabulație sau în cel mai bun caz un mit, dar nu e deloc așa: *curatoriatul neîndemânatic*[1] *[clumsy curating]* există din momentul în care primul neîndemantic a încercat să curatorieze. Probabil că un astfel de enunț sună coșmăresc pentru orice istoric de artă înamorat de precizie, dar încercările de a data apariția lui s-au dovedit zadarnice.

Nedefinit întru totul, *curatoriatul neîndemânatic* este un sport de nișă în continuă mutație; principiile de lucru sunt articulate informal, etica e etică, dar ce și cum se implementează ca aspect creativ sau de cercetare[2] este exclusiv la latitudinea fiecărui jucător: *genul meu de sport*.

Faptul că nu e popular precum celelalte sporturi curatoriale (nici nu e necesar), nu îl face mai puțin interesant. Evident, este cea mai bună (sau singura) alegere pentru orice curator care nu are aprobare de la doctor pentru sporturile clasice și nici apetitul și / sau pregătirea academică de a practica alte sporturi curatoriale.

*) Asemenea *șahboxului [chessboxing]* – un sport și nostim și terifiant ce combină șase runde de șah și cinci de pugilism –, *curatoriatul neîndemânatic* este un amestec de strategie și forță fizică[3] ce dizolvă dihotomii de tot felul: încearcă să seducă și să dezvrăjească, este în sistem, dar totuși excentric în raport cu structurile definitorii, prietenos și primejdios, vulnerabil și feroce, instinctual și cerebral deopotrivă, conceptual, dar nu dogmatic.

Oponentul este întotdeauna *Realitatea*.

Curatoriatul neîndemânatic nu se dă în lături și aruncă mănușa versiunilor cele mai dure ale realității: patriarhatul, perspective dominante lipsite de nuanțe și empatie, intoleranță, subfinanțarea culturii, neoliberalismul feroce, dificultatea de a disemina idei și lucrări de artă unui public mai larg – iar meciurile sunt frenetice.

Loviturile încasate, chiar dacă neplăcute și derutante la prima vedere, de multe ori clarifică gândurile și dezvăluie mecanisme din fundalul realității. Într-o luptă evident asimetrică, orice excepție ingenioasă exploatată la maxim, orice scurtătură proaspăt descoperită în rezolvarea ecuațiilor complexe prin care se fabrică, de pildă, o expoziție – concept, lucrări selectate, spațiu, buget, diseminare etc. – se poate transforma în mutarea / lovitura câștigătoare.

Ca un proiect de curatoriat neîndemânatic să devină un triumf, e necesar să fie clar pentru ce luptă, să încerce ca, odată cu statement-urile critice, să circule și crâmpeie de soluții strâmbe, să aibă aliați locali și să poată zgudui cu forță lumea și ideile despre un anumit subiect.

1. O bună prietenă sugera că termenul „diletant" sună mai potrivit, dar diletant este un atribut de care te poți scutura la un moment dat, pe când neîndemânatic e ceva înscris în ADN. Important de precizat că nu folosesc „neîndemânatic" ca sinonim pentru nătâng, mototol, prost făcut, ci este un termen *travesti* în sensul cel mai subversiv și *queer* cu putință a lui stângaci, strâmb, descentrat. „Diletant" și „neîndemanatic" conviețuiesc bine-mersi, o dovadă bună sunt eu și încercările mele curatoriale de unul singur sau contribuția mea în contexte curatoriale colaborative: KILOBASE BUCHAREST (inițiat împreună cu artista Ioana Nemeș în 2011, și dezvoltat împreună cu Sandra Demetrescu, curatoare, începând din 2016), colaborarea cu Anca Mihuleț, curatoare etc.

2. De exemplu, în cazul KILOBASE BUCHAREST am decis ca proiectele curatoriale să fie mereu în jurul a trei subiecte majore pentru noi: *queer*, economie și București; iar ca un substrat introducem încet, încet o reflecție despre practici colaborative.

3. Este incredibil cum acest *labor of love* ne energizează mereu și mereu pentru eforturi majore. După fiecare expoziție în care cărăm / instalăm lucrări grele, în condiții uneori semi-imposibile, în care trebuie să fim factotum și depunem eforturi supraomenești pentru a găsi soluții financiare miraculoase, ajungem să jurăm că nu vom mai lucra așa. Dar este de ajuns o idee, o discuție despre lucrări care ne plac și o luăm voios de la capăt.

*) You could also compare it to a suspenseful *swimming obstacle race*[4].◯ What *clumsy curating* does is it tries to rethink how we approach obstacles: It turns invisible and passes beneath them, or it turns them into decorations or dismantles them by circling around them apparently chaotically when seen from the poolside. It disguises and camouflages itself as something harmless, making use of its fluidity to slip through the traps (institutional or otherwise) laid in its way, with the goal of disseminating artistic languages with a subversive, emancipatory potential.

Clumsy curating, like any niche sport, suffers from precariousness and marginalization. Not to fetishize or celebrate poverty or self-exploitation, but it's likely that this niche status works to its advantage (within certain limits).

*) it can also be compared to a *50-km race walk.*◯ Endurance and perseverance are vital in every curatorial sport, but especially in *clumsy curating*, where nothing works as it should. The rule that one foot must always touch the ground, funny as it is, is the vital counterpoint that makes curatorial dreams possible. One's sports / curating technique and their balance between concentration and relaxation, are always very personal and they depend on the build of each participant. In this case, clumsiness must be the main skill, one acted on with intelligence and belligerence and worn proudly like a dazzling oversized, medal.

Unlike the Olympic context, where the 50 km race walk is the last major sports competition exclusively for men, *clumsy curating* fights for non-discrimination, for the right of anyone interested to participate, regardless of whether they are men, women – trans or cis – or any other gender.

*) among all team sports, I would say that *clumsy curating* resembles *tandem bicycle sprinting*◯ the most.

Clumsy curating preaches solidarity with the oppressed. In terms of work practice, it demands camaraderie, with all the negotiations, ambiguities, and position shifting it involves. With a profound interest for the inner structure of an idea, the *clumsy curator* is always ready to collaborate with those engaged in other types of curating[5], always careful to *break* something, and also open to it being *repaired*, knowing that repurposing can always bring about something unexpected[6], dizzying, and radical.

4. The ◯ that appears throughout the text means that the sport in question was included as a competition in the Olympic Games at some point in the last century.

5. I just remembered that the first time I really understood what a curator did was twenty years ago, when, at the start of my internship at Galeria Nouă in Bucharest, Aurora Király and Irina Cios were explaining to a group of eager students what curating was all about.

6. I was just thinking how deeply and unexpectedly the ideas I had at the beginning would change in the final form of an exhibition, making for dense, extensive, and wonderful collaborations like: *Desire is War* (2011), the statement-exhibition curated together with Anca Mihuleț, which deconstructed *clichés* about the queer community and hedonism, bringing to the forefront realities that are not frequently discussed in the current dominant context (artists: Apparatus 22, Muhammad Ali, Ștefan Botez, Katja-Lee Eliad, Farid Fairuz, Mikhail Karikis, Matts Leiderstram, Matmos, MEN, Ioana Nemeș, Gyarfas Olah, Karol Radziszewski, Emily Roysdon, Ryan Trecartin), or the *Convulsion Ltd.* Series (begun in 2016), curated together with Sandra Demetrescu around three main topics related to the body: pain, humor, and self-exploitation (artists: Christian Paraschiv / Franco Ariaudo, Simon Asencio, Irina Bujor, Farid Fairuz, Geumhyung Jeong, Thomas Thwaites). These collaborations only intensified our courage to break rules and experiment with the display, dissemination, and the works themselves, to always insert some uncanniness as a solution to our insurmountable limitations.

Căutați pe internet incredibilul *sport de grup Bo-taoshi* și imaginați-vă că expozițiile ar putea să fie astfel de descătușări comunitare de energie și un atac la norme oprimante, evident într-o versiune militant-pacifistă. Cam asta își dorește *curatoriatul neîndemânatic*.

*) Ar putea fi asemuit și cu o *cursă de înot cu obstacole [swimming obstacle race]*[4] mustind de suspans. ◯ Ce face *curatoriatul neîndemânatic* diferit este că încearcă să regândească abordarea obstacolelor: fie se face nevăzut și le ocolește pe dedesubt, fie le transformă în decor sau le demantelează prin încercuiri ce par haotice când sunt privite de la marginea bazinului. Deghizat și camuflat în ceva aparent inofensiv, folosește la maxim fluiditatea pentru a aluneca printre ghearele capcanelor instituționale sau de altă natură, pentru a disemina limbaje artistice cu potențial subversiv, emancipator.

Curatoriatul neîndemânatic, ca orice alt sport de nișă, suferă de precaritate și de o poziție oarecum periferică. Fără intenția de a celebra sau fetișiza sărăcia și autoexploatarea, e foarte posibil ca acest statut de nișă să îi priască (în anumite limite).

*) se poate compara fără rezerve și cu o cursă de *50 km marș [race walking].* ◯ Anduranța și perseverența sunt absolut necesare în orice sport curatorial, cu atât mai mult în cazul *curatoriatului neîndemânatic*, când nimic nu funcționează ca la carte. Regula cu un picior care întotdeauna trebuie să fie pe pământ, oricât de hilară în manifestare, e contrapunctul vital pentru a face posibile visele curatoriale. Întotdeauna extrem de personale, tehnica sportivă / curatorială și echilibrul între concentrare și relaxare sunt construite în jurul conformației fiecărui participant, iar in acest caz neîndemânarea trebuie sa devină cel mai important atu, inteligent și combativ, purtat la vedere ca o medalie supradimensionată, hipnotizant de strălucitoare.

Spre deosebire de contextul olimpic, în care cursa de 50km marș este ultimul sport atletic major destinat exclusiv bărbaților, *curatoriatul neîndemânatic* luptă pentru non-discriminare, pentru dreptul oricui este interesat să participe, fără să conteze dacă sunt bărbați, femei, trans sau orice alt gen.

*) dintre sporturile de echipă, cele mai frapante asemănări aș specula că există cu *ciclismul sprint în tandem [tandem bicycle sprint].*◯

Curatoriatul neîndemânatic propovăduiește intens solidaritatea cu cei oprimați iar, la nivel de lucru efectiv, camaraderia și toate negocierile, ambiguitățile și repoziționările pe care le presupune. Profund interesat de scheletul multifațetat al unei idei, *curatorul neîndemânatic* este întotdeauna gata să colaboreze cu cei care practică alte tipuri de curatoriat[5], întotdeauna atent să *strice* ceva și deschis să fie *reparat*, știind fără îndoială că modul în care poate fi deturnat sau poate deturna aduce mereu ceva neașteptat[6], amețitor, radical.

4. Semnul ◯, ce apare de mai multe ori în text, marchează sporturi ce au fost incluse în lista competițiilor Jocurilor Olimpice în diverse perioade din ultimul secol.

5. Mi-am adus aminte că prima dată am înțeles mai bine ocupația curatorului acum două decenii, când, la începutul unui internship la Galeria Nouă în București, Aurora Király și Irina Cios explicau unui grup de studenți curioși ce presupune curatoriatul.

6. Mă gândesc la cât de profund și neașteptat s-au metamorfozat ideile de la care am pornit până am ajuns la forma finală a unei expoziții în cazul unor colaborări dense, vaste, minunate precum: *Desire is War* (2011) – expoziția statement curatoriată împreună cu Anca Mihuleț deconstruia clișee despre comunitatea *queer*, hedonism și aducea în prim plan realități care nu se discută suficient într-un context dominant (artiști: Apparatus 22, Muhammad Ali, Ștefan Botez, Katja-Lee Eliad, Farid Fairuz, Mikhail Karikis, Matts Leiderstram, Matmos, MEN, Ioana Nemeș, Gyarfas Olah, Karol Radziszewski, Emily Roysdon, Ryan Trecartin) sau seria *Convulsion Ltd.* (începută în 2016) curatoriată împreună cu Sandra Demetrescu în jurul a trei teme principale de reflecție asupra corpului: durere, umor și autoexploatare (artiști: Christian Paraschiv / Franco Ariaudo, Simon Asencio, Irina Bujor, Farid Fairuz, Geumhyung Jeong, Thomas Thwaites). Curajul fiecăruia dintre noi de a deturna reguli, de a experimenta pe marginea display-ului, diseminării și a ceea ce este expus, de a introduce o doză consistentă de neobișnuit pentru a rezolva limitări aproape insurmontabile a fost evident multiplicat și intensificat în aceste colaborări.

The image of a tandem bike is the perfect illustration of how the clumsy curator collaborates with another curator, an artist curator, or a multitude of artists: the euphoria of pooling together your energies and of increasing the speed in tandem, the way diverse metabolisms, sensibilities, visions, and mannerisms are mobilized in the same direction, cultivating joy and a contagious kind of exuberance.

This is one reason why I think that the most important test before embarking on a long-term collaboration is a laughing session. If it works out without being awkward, it's likely the collaboration will be successful.

In *clumsy curating*, like in all curatorial sports, the core reason for all the effort is the love of art / artists – as cheesy as that might sound.

What's different in the clumsy approach is that it advocates for a lengthy soaking process in artistic sensibility, viewing curating as an artistic practice[7].

I end my foray into this curatorial niche with a question[8]: How to conjure a proliferation of fierce hybrid formats, decisive disidentification with norms, and *Suprainfinit*[9] care?

7. This view is of course influenced by the fact that I am a member of the Apparatus 22 collective. These influences work both ways: Apparatus 22's work *Positive Tension (curating kit)*, which was shown in various contexts beginning in 2016, is a hybrid performance, something between a party and a marathon of critical thinking, based on 130 questions about curating.

8. This question was conceived by Apparatus 22 for a different context – the performance piece *Everything is at Play: Kunsthal Gent* (2019), but it fits perfectly here too.

9. Conceived and gradually revealed by Apparatus 22 starting with 2015, *Suprainfinit* is a utopian universe where hope is a tool for critique. Also, the collective gave the name to the Suprainfinit gallery, as one of many means of diffusing the principles of this universe into reality.

Imaginea unei biciclete în tandem este superbă și perfectă pentru ideea de colaborare cu un alt curator, un artist-curator sau cu o multitudine de artiști: euforia multiplicării energiilor și a vitezei vizibil crescute în tandem, modul în care metabolisme, sensibilități, viziuni și maniere diferite se pun în mișcare în același sens, cultivă bucurie și provoacă o exuberanță molipsitoare.

Probabil că și din acest motiv cred că testul suprem, înainte de a începe orice colaborare strânsă și de lungă durată, este o sesiune de râs. Dacă se întâmplă fără să fie jenant, sunt șanse mari să funcționeze colaborarea.

Asemenea tutuor celorlalte sporturi curatoriale, și în cazul *curatoriatului neîndemânatic* centrul, miezul și motivul oricărui efort îl reprezintă dragostea pentru artă / artiști – oricât de siropos ar suna.

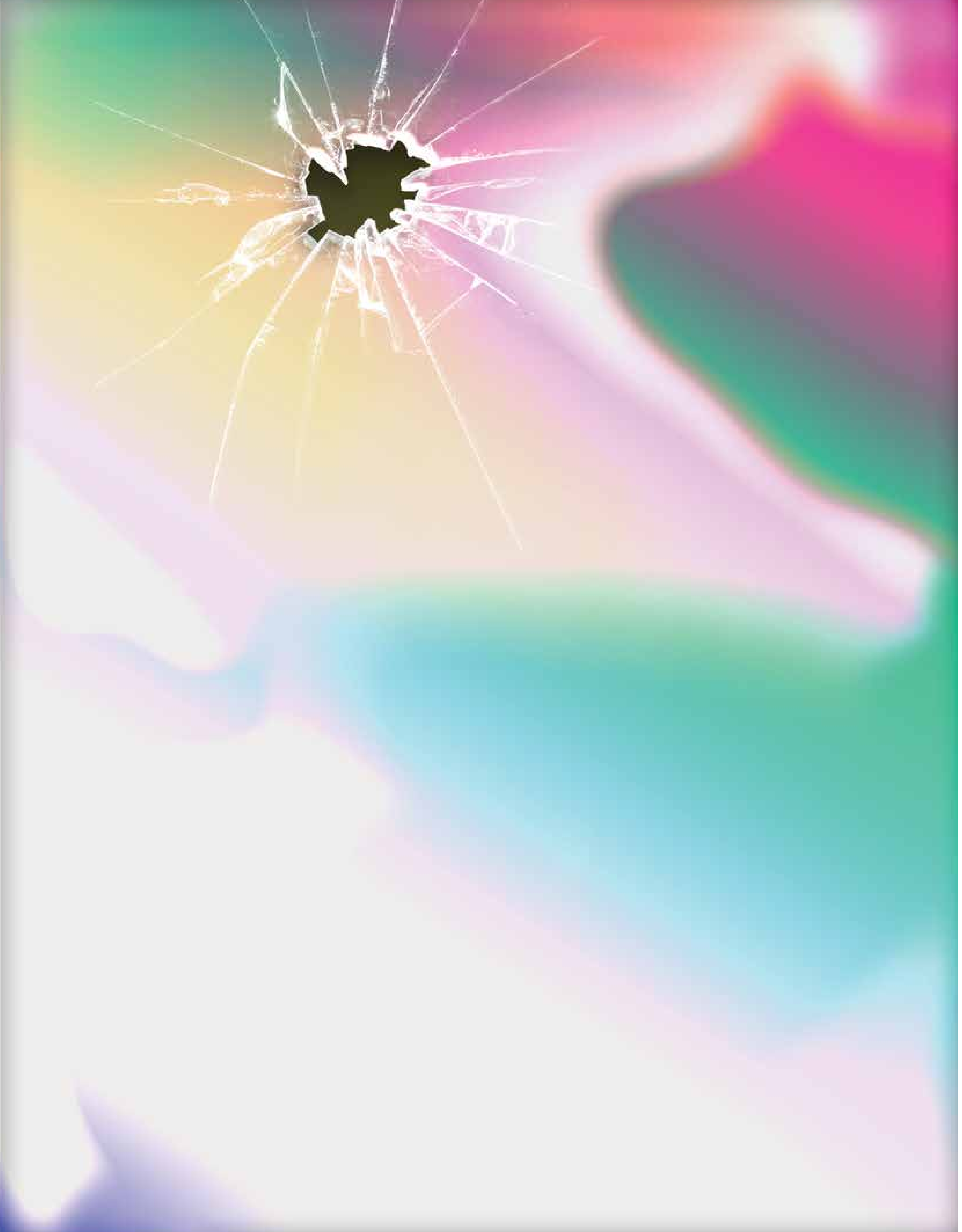
Oarecum diferit, în cazul abordării neîndemânatice, este faptul că militează și pentru o infuzare mai îndelungată cu sensibilitate artistică, pentru o perspectivă a curatoriatului ca practică artistică[7].

Închei imersiunea în această nișă a curatoriatului cu o întrebare[8]: cum putem invoca o proliferare impetuoasă a unor formate hibride, o rețea densă de transgresiuni și o grijă – atenție pentru artă la puterea *Suprainfinit*[9]?

7. Acest aspect este evident influențat și de faptul că sunt membru al colectivului de artă Apparatus 22. Influențele funcționează în ambele sensuri, astfel că Apparatus 22 a produs și prezentat în multiple contexte, începând cu 2016, lucrarea *Positive Tension (curating kit)* o performanță hibridă între o petrecere și un maraton de gândire critică, bazată pe 130 de întrebări despre curatoriat.

8. How to conjure a proliferation of fierce hybrid formats, decisive disidentification with norms and *Suprainfinit* care? – această întrebare a fost concepută de Apparatus 22 pentru un alt context – performanța *Everything is at Play: Kunsthal Gent* (2019) –, dar ea își găsește locul la fel de bine și aici.

9. Imaginat și dezvăluit treptat de Apparatus 22 începând cu anul 2015, *Suprainfinit* este un univers utopic, în care speranța este o unealtă critică. În același timp, colectivul a oferit numele galeriei Suprainfinit din București, ca parte a unui complex de modalități de a difuza principiile acestui univers în realitate.

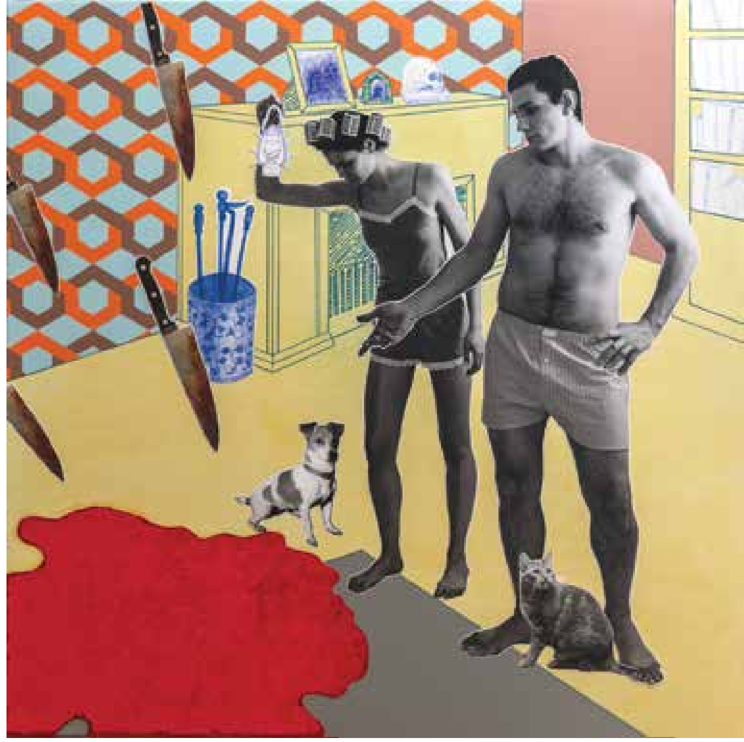


ARTIȘTI ÎN VREMEA PANDEMIEI
ARTISTS IN PANDEMIC TIMES

SILVIA AMANCEI & BOGDAN ARMANU

Când a ajuns Covid-19 o amenințare în Europa, respectiv România, noi ne gândeam la „It was always in plain sight" (A fost întotdeauna la vedere), subiectul expoziției programate în aprilie la Galeria Ivan din București și, bineînțeles, amânate, la fel ca majoritatea proiectelor/evenimentelor din acea perioadă.
Prin proiectul menționat, ne propuneam să punem în discuție configurația vieții contemporane prin intermediul instrumentelor estetice specifice filmelor thriller/horror. Aveam ca punct de pornire mecanismul ideologic al Hollywood-ului și thriller-ul societăților contemporane, guvernate de interese economice. Am ales să ne imaginăm a fi un cuplu (upper-) middle class, rezidenți ai unei case imaculate, într-un cartier respectabil, liniștea fiindu-ne disturbată de o crimă inexplicabilă chiar în propriul domiciliu.
Încălzire globală, migrație, rasism, sexism, sărăcie, exploatare și încălcarea drepturilor omului. Toate acestea sunt probleme recurente ce încă presează societățile contemporane, fără a declanșa vreun răspuns din partea autorităților. Nesiguranța viitorului favorizează discursul de dreapta, instigând la ură și fragmentări sociale, în timp ce capitalul continuă să fie acumulat, iar acea prăpastie mai sus menționată continuă să crească.
În timpul carantinei am vizionat filmul *Contagion* din 2011 și am simțit că ne uităm la un documentar sau la un program de știri curente. Filmul are drept referință epidemia SARS din 2002-2003, un pericol care a fost tot timpul „la vedere" și a fost prevăzut de specialiști. Opt ani mai târziu, Covid-19 imobilizează întreaga lume.
Știrile false, teoriile conspirației și dezinformarea cuprind societățile globale, evidențiind neîncrederea oamenilor în autorități, a căror singură prioritate pare a fi salvarea domeniului financiar, în detrimentul cetățenilor.
17 iulie 2014. „I can't breathe" (Nu pot să respir) sunt ultimele cuvinte ale lui Eric Garner. Imobilizat de polițiști, acesta moare strangulat de forțele de ordine. 25 mai 2020, George Floyd, este ucis în timpul arestării de către un polițist care i-a presat gâtul cu genunchiul timp de 8 minute și 48 de secunde, timp în care George Floyd se plângea de nenumărate ori că nu poate să respire.
Astfel de abuzuri și discriminări au fost întotdeauna la vedere, și nu doar în Statele Unite ale Americii. Modul de implementare a măsurilor de protecție în timpul pandemiei a evidențiat rasismul și disparitățile sociale din societatea românească.
Chiar dacă ar putea fi un moment de uniune și solidarizare, o activare a potențialității creative și consolidarea unui viitor al prosperității sociale, Covid-19 prevestește, din păcate, consolidarea bigotismului, de-laicizarea statului și erodarea protecțiilor sociale dobândite după sute de ani de luptă de clasă.

When Covid-19 became a dangerous threat in Europe, and implicitly in Romania, we were thinking that "It was always in plain sight"..That was also the theme and title of the exhibition we had scheduled at Ivan Gallery in Bucharest, which was, of course, like most other projects/events at the time, postponed.
Through the aforementioned project, what we wanted to do was bring into discussion the configurations of contemporary life, using the aesthetic instruments of thriller/horror movies.
Our starting point was the ideological mechanism of Hollywood and the thriller that is contemporary society, which is governed according to economic interests. We decided to imagine we were a middle/upper-middle class couple, living in an immaculate house in a respectable neighborhood, when our peace would be disturbed by an unexplained murder in our own home.
Global warming, migration, racism, sexism, poverty, exploitation, and human rights abuses. All of these are persistent problems that still plague contemporary societies without triggering any kind of response from the authorities. The uncertainty of the future favors right-wing discourse, inciting hate and social fragmentation, while capital continues to be accumulated and that aforementioned gap continues to grow.
During quarantine we watched the 2011 movie *Contagion* and we felt we were watching a documentary or a news report. The movie is based on the SARS outbreak in 2002 and 2003, a danger that was always "in plain sight" and that specialists had predicted. Eight years later, Covid-19 paralyzes the whole world.
Fake news, conspiracy theories, and misinformation spread through societies around the world, revealing people's mistrust of authorities, whose sole priority seems to be saving the economy, to the detriment of citizens.
July 17, 2014: "I can't breathe" are the last words uttered by Eric Garner, as he is shortly strangled to death by law enforcement. May 25, 2020, George Floyd is murdered during arrest by an officer who knelt on his neck for 8 minutes and 48 seconds during which George Floyd cried numerous times that he couldn't breathe.
Such abuse and discrimination have always been "in plain sight," and not just in the United States. The implementation of protective measures during the pandemic only highlighted the racism and social inequality in Romanian society.
Though this could be a moment to come together in solidarity, to activate creative potentialities and consolidate a future of social prosperity, what Covid-19 indicates instead is, sadly, the consolidation of bigotry, the desecularization of the state, and the dismantling of social programs that were won after centuries of class struggle.



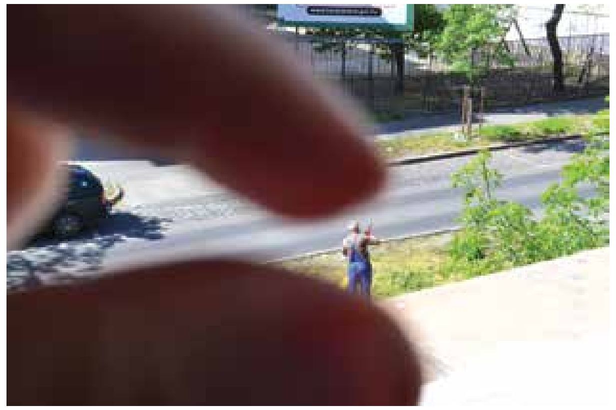
De sus în jos, de la stânga la dreapta:
It was always in plain sight (Scena 3), ulei pe pânză, colaj, cerneală pe hârtie, textile.
It was always in plain sight (Scena 1), ulei pe pânză, colaj, cerneală pe hârtie, textile.
It was always in plain sight (Monolog 3), ulei pe pânză, colaj, textile.
It was always in plain sight (Monolog 4), ulei pe pânză, colaj, cerneală pe hârtie, textile.
Credite foto: Cătălin Georgescu.
Instalație site-specific la Galeria Ivan, București.

From top to bottom, from left to right:
It was always in plain sight (Scene 3), oil on canvas, collage, ink on paper, textile.
It was always in plain sight (Scene 1), oil on canvas, collage, ink on paper, textile.
It was always in plain sight (Monolog 3), oil on canvas, collage, textile.
It was always in plain sight (Monolog 4), oil on canvas, ink on paper, textile.
Photo credits: Cătălin Georgescu
Site specific installation at Ivan Gallery, Bucharest.

Silvia Amancei și Bogdan Armanu (n. 1991, Iași și Timișoara) sunt un cuplu artistic care lucrează împreună din 2012 în Iași. Practica lor artistică poate fi situată la granița dintre științe sociale și artă vizuală, cercetând metode și exemple prin care arta și mijloacele artistice pot fi instrumentalizate pentru a stimula capacitatea de a vedea dincolo de capitalism și de a crea un viitor (comun). Printre expozițiile lor personale recente se numără *If Then What After*, 2019, Baden, AT; *What Past? What Future?*, 2017, Linz, AT; *Depression, Uncertainty and other symptoms of Mortality*, 2016, Lodz, Polonia, iar lucrările lor au fost arătate în numeroase expoziții de grup, printre care *Go, Stop, Stay*, 2019, Debrecen, HU; *Displacement and Togetherness*, 2019, Bruxelles, BE; *Alternative Facts*, 2018, Stuttgart, DE; Bienala Odessa, 2017, Odessa, Ucraina. *It was always in plain sight* este cea de-a doua expoziție personală a lor în București, după *Return to Spaceship Earth*, la Salonul de proiecte în 2017.

Silvia Amancei and Bogdan Armanu (b. 1991, Iași and Timișoara) are an artist couple working together since 2012, in the city of Iași, Romania. Their artistic practice could be positioned at the border between social studies and visual art, researching for methods and examples where art and artistic means can be instrumentalised in order to overexcite the ability to look beyond capitalism and create a (common) future. Among their recent solo shows are *If Then What After*, 2019, Baden, AT; *What Past? What Future?*, 2017, Linz, AT; *Depression, Uncertainty and other symptoms of Mortality*, 2016, Lodz, Poland, while their works have been present in many group exhibitions among which *Go, Stop, Stay*, 2019, Debrecen, HU; *Displacement and Togetherness*, 2019, Brussels, BE; *Alternative Facts*, 2018, Stuttgart, DE; Odessa Biennial, 2017, Odessa, Ukraine. *It was always in plain sight* is their second solo show in Bucharest, after *Return to Spaceship Earth* at Salonul de proiecte in 2017.

Translated by Rareș Grozea



1. Pot atinge pe toată lumea din carantină.
2. Încercând să îi izolez pe unii.
3. ... sau să îi prind.

1. I can touch everybody from my quarantine.
2. Trying to isolate some of them.
3. ...or catch them.

4. Să le întind capcane.
5. Să îi avertizez sau opresc.
6. Să îi protejez prin schimbarea contextului.

4. Trap.
5. Warning and Stopping.
6. Protecting Them by Changing Their Context.

SÁNDOR BARTHA

Am fost mereu atras de tensiunile provocate de diferențele de dimensiuni, de cartografierea la scară mică a „lumii mari”. Tensiunile devin mai accentuate când în modelare folosesc obiecte nesemnificative, comune. În cazul seriei *Quarantine Work* nu a fost nevoie de cartografiere, ci doar de încadrarea realității. Situația a fost dată, sarcina mea era doar să aștept momentul potrivit până când personajele ajung pe scenă (cadrul ferestrei mele) pentru a suferi intervenția pe care mi-am propus-o.

Sándor Bartha (n. 1962) trăiește la Budapesta și este lector la Universitatea Partium – Arte Vizuale din Oradea. Practica sa artistică se raportează la situațiile intime, de familie, iar recuzita acestui univers este alăturată unor subiecte provenind din scena politică publică, privită de artist cu un ochi critic și ironic. Expoziții (selecție): *Identități variabile*, Galeria Ivan, București (2019 – solo); *Duett 2*, B5 Studio, Tg. Mureș (2019); *MAFA 5* – Muzeul de Artă, Arad (2018); *Sunday Art Fair*, Londra (2018); Bienala Art Encounters, Timișoara (2017); *Kinema-Ikon/Screens*, Muzeul de Artă, Arad (2017); *Viennacontemporary*, Vienna Art Fair (2016); *More Than Syntax*, At Home gallery, Samorin (2015); *Dispozitive pentru o lume mai bună*, Muzeul de Artă Arad (2015, solo); *R.A.M. – Random Acces Memory*, Muzeul de Artă Arad (2014); *20 Years*: KulturKontakt Austria – proiect Mail Art + expoziție la ViennaFair (2012); *When History Comes Knocking: Romanian Art from the 80s and 90s in Close Up*, Galeria Plan B Berlin (2010); *On Difference #2*, Stuttgart (2006); *Pasaj*, Ludwig Museum, Kisterem, Budapesta (2003, solo); *Transferatu*, IFA Bonn, IFA Berlin (2001-2000); *Service*, Műcsarnok Budapesta (2001); *Sarcophagus*, Centrul Cultural al Ungariei din București (1996). A participat la Bienalele de la Praga (2003) și la cea de la Veneția (2001).

I have always been drawn to the tensions caused by size disparities, by mapping the “great world” on a small scale. The tensions become stronger when I use insignificant, commonplace objects. With the series *Quarantine Work* there was no need for mapping reality but for framing it. The situation was already given. All I had to do was wait for the right moment, for the characters to enter the stage (the frame of my window), to begin the intervention I had planned.

Sándor Bartha (b. 1962) lives in Budapest and is a lecturer in Visual Arts at Partium University in Oradea. His practice tackles private, family situations and the iconography of this universe is juxtaposed with topics from the political scene, which the artist approaches critically and with a sense of irony. Exhibitions (selection): *Identități variabile*, Galeria Ivan, Bucharest (2019 – solo); *Duett 2*, B5 Studio, Tg. Mureș (2019); *MAFA 5* – Muzeul de Artă, Arad (2018); *Sunday Art Fair*, London (2018), Bienala Art Encounters, Timișoara (2017); *Kinema-Ikon/Screens*, Muzeul de Artă, Arad (2017); *Viennacontemporary*, Vienna Art Fair (2016); *More Than Syntax*, At Home gallery, Samorin (2015); *Dispozitive pentru o lume mai bună*, Muzeul de Artă Arad (2015, solo); *R.A.M. – Random Acces Memory*, Muzeul de Artă Arad (2014); *20 Years*: KulturKontakt Austria – Mail Art project + exhibition at ViennaFair (2012); *When History Comes Knocking: Romanian Art from the 80s and 90s in Close Up*, Plan B Gallery Berlin (2010); *On Difference #2*, Stuttgart (2006); *Pasaj*, Ludwig Museum, Kisterem, Budapest (2003, solo); *Transferatu*, IFA Bonn, IFA Berlin (2001-2000); *Service*, Műcsarnok Budapest (2001); *Sarcophagus*, the Hungarian Cultural Center in Bucharest (1996). He took part in the Prague Biennial (2003) and the Venice Biennial (2001).

Translated by Rareș Grozea

Inima mea stă pe limba mea, detaliu. Foto: Sandwich Gallery.
My heart sits on my tongue, detail. Photo: Sandwich Gallery.

Inima mea stă pe limba mea, detaliu. Foto: Sandwich Gallery.
My heart sits on my tongue, detail. Photo: Sandwich Gallery.

LILIANA BASARAB

Cum mi-am petrecut pandemia? Mi-am petrecut pandemia cu o expoziție care ar fi trebuit să se deschidă pe 13 martie, ca până la urmă să fie pe 28 mai până pe 20 iunie oficial, dar pe care am dat-o jos de pe pereți pe 22 iulie. O expoziție care a așteptat cuminte, fără mine, dar eu cred că uneori obiectele de artă își au propria viață, așa cum copiii cred că jucăriile prind viață. Îmi aloc mai mult spațiu în text pentru a vorbi despre un proiect pe care îl ilustrez doar cu o singură imagine, un proiect despre post-adevăruri. Conceptul de post-adevăr nu este neapărat specific pandemiei actuale (molimei mai precis, pandemie sună un pic tehnic, molima e mai dramatică), dar în general situațiile de criză sunt terenuri propice pentru dezinformare și generează teorii ale conspirației.
Expoziția de la Spațiul Sandwich, *Inima o am pe limbă*, e gândită ca un lăcaș de cult, ca un templu păgân, o biserică destinată unui cult personal, o instalație cu obiecte preponderent ceramice. Inimi, limbi, elemente vegetale și altele sunt concepute pentru a comunica cu privitorul dar și între ele. Îmi imaginez cum se însuflețesc pentru a bârfi vizitatorii. Mitologia Păcatului Originar cu merele mâncate din Copacul Cunoașterii, cupe ritualice pentru colectat lacrimi de fericire sau băut sângele dușmanului, limbi, guri, flori, vaginuri, sâni, trompe uterine în loc de crucifixe, elemente sexuale feminine și masculine, capete de găină și cocoș, toate de-a valma. O ilustrare a ritualurilor mele personale, probabil are o legătură cu familia mea, în care e mai important să știi că marțea are 3 ceasuri rele decât pasaje din Scriptură.

Welcome, this is my Church, I am the High Priestess!

Post-adevăr-uri este un proiect colaborativ transdisciplinar inițiat de mine și realizat împreună cu Mihaela Varzari (curatoare, teoreticiană), Dragoș Alexandrescu (artist vizual), Alina Șerban (actriță), Robert Bălan (regizor, performer), Vlad Basalici (artist vizual), Livia Ștefan (poetă, performer), Carmen Lopăzan (actriță). Materialul video final însumează 5 performance-uri bazate pe diferitele interpretări ale conceptului de **post-adevăr**, iar proiectul a fost realizat ca urmare a apelului de proiecte realizat de Fundația9, *Artists Room*, difuzat online, dar și ca parte a expoziției cu același nume.
Oxford Dictionaries a decis că, în 2016, cuvântul anului e **„post-truth"**. Discuțiile despre post-adevăr, definit ca „referitor la circumstanțe în care faptele obiective au o influență mai mică în modelarea opiniei publice decât apelul la emoții sau

How did I spend the pandemic? I spent my pandemic with an exhibition that was supposed to open on March 13 but actually opened on May 28 and was closed officially on June 20, but I only took down the works from the walls on July 22. The exhibition waited patiently, in my absence. I believe art objects sometimes have lives of their own, like how children believe their toys come to life. In this text I will focus on a project that I will illustrate through a single image, a project about post-truths. The concept of post-truth is not necessarily specific to the current pandemic (plague to be more precise, *pandemic* sounds too technical for me, *plague* just sounds more dramatic), but crisis situations are generally breeding grounds for misinformation and conspiracy theories.
My exhibition at Sandwich Gallery, titled *My Heart Sits on My Tongue*, is conceived as a place of worship, a pagan temple, a church for a personal cult, an installation of mainly ceramic objects. Hearts, tongues, vegetation, and other things, all are designed to communicate with the viewer but also among themselves. I imagine them coming to life and gossiping about the visitors. The Original Sin mythology, with the apples eaten from the Tree of Knowledge, ritual cups to collect tears of joy or the blood of your enemy, tongues, mouths, flowers, vaginas, breasts, fallopian tubes as crucifixes, male and female sex organs, chicken heads, all thrown together. An illustration of my personal rituals, it's probably somehow connected to my family, in which it is more important to know that Tuesday has three evil hours than Bible verses.

Welcome, this is my Church, I am the High Priestess!

Post-truths is a transdisciplinary collaborative project started by me and worked on with Mihaela Varzari (curator, theorist), Dragoș Alexandrescu (visual artist), Alina Șerban (actress), Robert Bălan (director, performer), Vlad Basalici (visual artist), Livia Ștefan (poet, performer), and Carmen Lopăzan (actress). The final video piece comprises five performances based on different interpretations of the concept of *post-truth*. The project was a response to the call for projects by Fundația9, through the *Artists Room* program, and was streamed online, but also as part of the exhibition with the same title.
In 2016, the Oxford English Dictionary chose *post-truth* as the word of the year. Discussions of post-truth, defined as "relating to circumstances in which people respond more to feelings and beliefs than to facts," are accompanied by those about fake news,

convingeri personale”, vin la pachet cu cele despre știrile false („fake news”) și ilustrează cum e distorsionată informația, mai ales în relație cu politica, în spațiul trasat de tehnologiile comunicării. Manipularea și propaganda nu sunt noi, ce este nou e propagarea prin tehnologie, prin social media.
Întâlnirile on-line dintre participanți au pornit de la aceste două extreme pentru a genera discuții și dezbateri pe tema modului propagandistic de a „flexa” adevărul ca unealtă politică.
Parte din proiect, colecția de video-uri „ilustrează” concepte, iar performerii „traduc” în limbaj nonverbal, prin adoptarea regulilor jocului de mimă, un anume concept, idee sau cuvânt, folosind corpul pentru a le „descrie”.
Un interes pe care îl simt definit de o parte din practica mea îl constituie modalitățile în care conceptele abstracte sunt „ilustrate” prin mijloace vizuale, modul în care prind lumină și cum sunt „priponite” în concret. Printre multele idei dezbătute amintesc doar câteva: modul în care limbajul de stânga politic este confiscat de dreapta politică, campaniile de demascare a abuzurilor sexuale #metoo au fost denumite „vânătoare de vrăjitoare”, chiar mai clar, refuzul de a purta mască e combătut cu „my body, my choice”, limbajul corporal ca limbaj afectiv, traducerea modului emoțional de triere a informațiilor: cum Referendumul pentru familie din 2018 a fost o manipulare de modă veche, mult prea fățișă și fără perdea, cum formatul de afaceri neoliberal favorizează fake news-urile. Post-adevărul nu este neapărat bazat pe fapte, ci pe intuiție, nu e ceva ce s-a întâmplat ci ceva ce se va întâmpla la un moment dat, post-adevărul fiind un concept de sorginte magică, de esență mistică.

Liliana Basarab (n. 1979) este o artistă vizuală, activă profesional în București dar care și-a început cariera în Iași, la începutul anilor 2000. Practica sa artistică este angajată social și funcționează adesea ca un comentariu la adresa noțiunii de reprezentare. Este interesată de problematici de gen și lucrează în diferite medii artistice precum ceramică, sculptură, desen, textile performance, ateliere participative, video.
Lucrările sale au fost expuse în expoziții solo și de grup precum *Ex-east – Istorii trecute și recente ale avangardei românești*, Espace Niemeyer, Paris, FR; *Garage sale*, Sandwich, RO; Beijing Konditorei, C5CNM Beijing, CN în 2019; *Viața – mod de întrebuințare* - Art Encounters, Timișoara, RO în 2017; *Talentul nu e democratic, arta nu e un lux* (solo), Borderline Art Space, Iași, RO în 2016; *În vremuri de speranță și neliniște. Artă critică din Iași*, MNAC București, RO în 2015. Activitatea sa include numeroase rezidențe artistice, proiecții, evenimente, performance și prezentări de artist.
www.lilianabasarab.com

illustrating how information is distorted, especially in relation to politics, in the space drawn by communication technology. Manipulation and propaganda are nothing new. The newness is their propagation through technology, through social media.
The online meetings between the project's participants started from these two extremes in order to generate discussion and debate around the topic of how propaganda “bends” truth into a political tool.
A part of the project involves “illustrating” concepts: a collection of videos in which performers will “translate” things into non-verbal language following the rules of charades. These rules refer to using non-verbal language, one's own body, to “describe” a certain concept, idea, or word.
One of my interests, which I define through my practice, is the ways in which abstract concepts are “illustrated” through visual means, the way they are illuminated and “anchored” into the concrete. Among the many ideas that were debated, I will mention a few: the way in which the language of the political left is being appropriated by the right, like how the calling out of sexual abuse as part of the #*metoo* movement was referred to as a “witch hunt” or, even clearer, how the refusal to wear a mask was justified as “my body my choice,” body language as affective language, the translation of how one emotionally sorts through information: how the Romanian “Referendum for the family” in 2018 was old-school manipulation, way too obvious, and how the neoliberal business model fosters fake news. Post-truth is not necessarily based on facts but on intuition. It is something that has not happened yet, but something that will happen at some point, as the origins of fake news lie in magic, in mysticism.

Liliana Basarab (b. 1979) is a visual artist working in Bucharest that started her career in Iași, in the early 2000s. Her art practice is socially engaged and often functions as a reflection on representation. She is interested in gender issues and works within various mediums like ceramics, sculpture, drawing, textile performance, workshops, video.
Her works were shown in solo and group exhibitions like *Ex-east – The past and present stories of the Romanian avant-garde*, Oscar Niemeyer building, Paris, FR; *Garage sale*, Sandwich, RO and Beijing Konditorei, C5CNM Beijing, CN in 2019; *Life a User's Manual*, ArtEncounters Biennial, Timișoara, RO in 2017; *Talent is not democratic, art is not luxury*, Borderline Art Space (solo), Iași, RO in 2016; *In times of hope and unrest. Critical art from Iași*, Museum of Contemporary Art Bucharest, RO in 2015. Her work includes numerous artist residencies, screenings, performances and artist talks.
www.lilianabasarab.com

Translated by Rareș Grozea

►
Stânga, de sus în jos:
***Inima mea stă pe limba mea*, detaliu. Foto: Sandwich Gallery**
***Inima mea stă pe limba mea*, detaliu. Foto: Lidia Lucaciu**
***Inima mea stă pe limba mea*, detaliu. Foto: Lidia Lucaciu**

Left, from top to bottom:
My heart sits on my tongue, detail. Photo: Sandwich Gallery.
My heart sits on my tongue, detail. Photo: Lidia Lucaciu.
My heart sits on my tongue, detail. Photo: Lidia Lucaciu.

Dreapta, de sus în jos:
***Inima mea stă pe limba mea*, vedere din expoziție. Foto: Sandwich Gallery.**
***Post-Adevăruri*, colaj textil. Foto: Liliana Basarab.**

Right, from top to bottom:
My heart sits on my tongue, exhibition view. Photo: Sandwich Gallery.
Post-Truths, textile collage. Photo: Liliana Basarab.

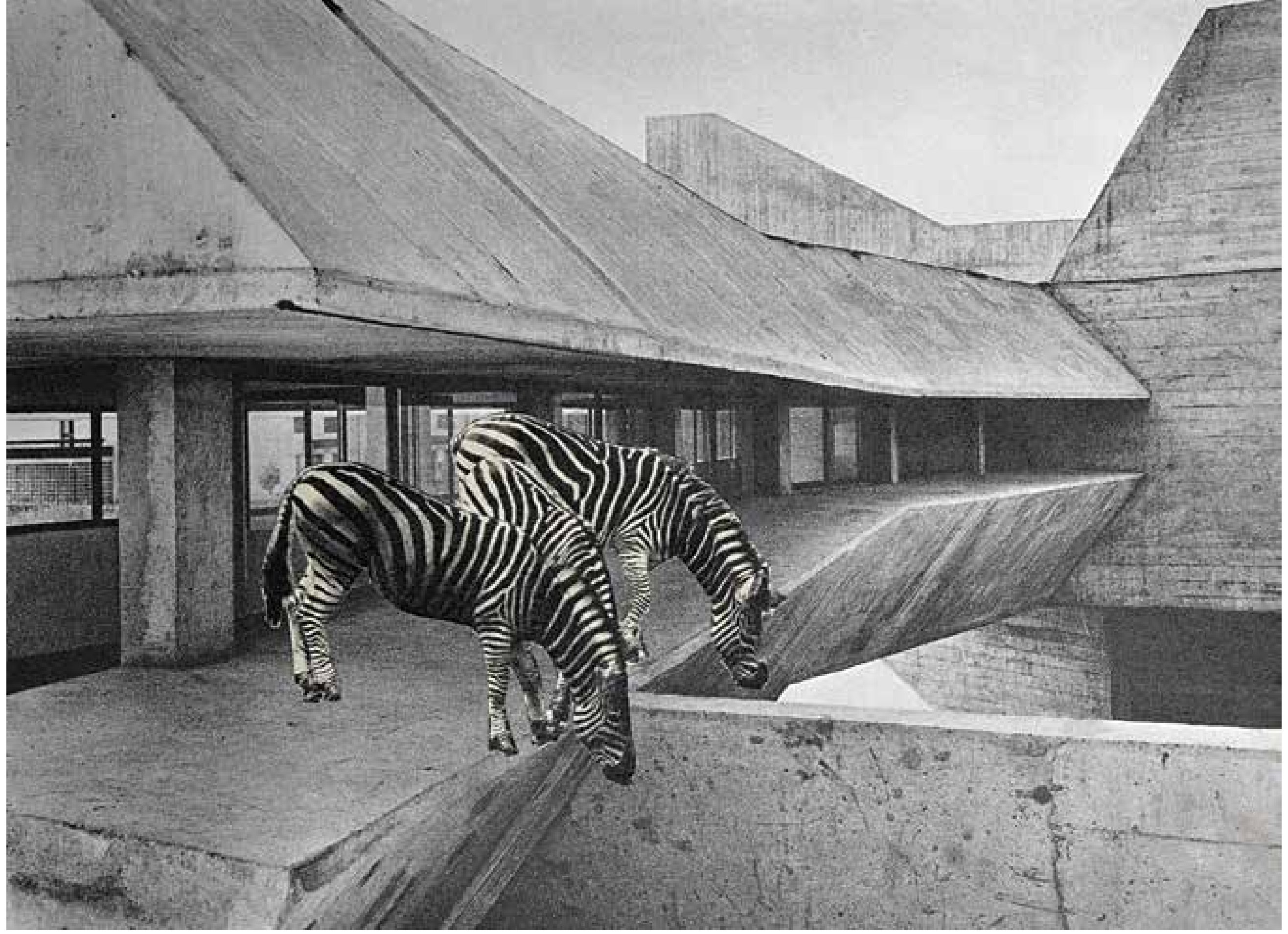
ANCA BENERA & ARNOLD ESTEFÁN
LUMEA DE DUPĂ NOI
THE WORLD AFTER US

În timpul acestei pandemii, pentru prima dată în istorie, omul a declarat război împotriva unui alt organism. Atât utilizarea frecventă a retoricii militare, cât și metafora războiului cu un simț pregnant al priorității, au căpătat un sens uzual. Mass media a fost dominată de tot felul de experți în ultimele luni. Unul dintre aceștia a sugerat folosirea diplomației în locul războiului deschis contra virusului, care nu va dispărea pur și simplu, odată ce s-a produs o mutație. În acest context, am încercat să ne imaginăm cum ar fi dacă umanitatea ar pierde această bătălie.

„«Dacă oamenii ar dispărea», spune ornitologul Steve Hilty, «cel puțin o treime dintre toate păsările de pe Pământ s-ar putea să nici nu observe.» Acesta se referă la acele păsări care nu se îndepărtează de bazinul izolat al junglei Amazonului, din pădurile de spini australiene sau piscurile acoperite de nori din Indonezia. Este dincolo de puterea noastră să înțelegem dacă speciile care chiar și-ar da seama – precum speciile stresate, vânate și pe cale de dispariție, precum berbecul cu coarne rotunde și rinocerul negru – chiar s-ar bucura de dispariția noastră. Putem descifra emoțiile a foarte puține animale, majoritatea domestice, precum câinii și caii. Acestora le-ar lipsi mesele primite cu regularitate și, în ciuda hamurilor și a leselor, probabil chiar și unii dintre stăpânii mai grijulii. Speciile de animale pe care le considerăm cele mai inteligente – delfinii, elefanții, porcii, papagalii și verii noștri cimpanzei și bonobo – probabil nu ne-ar simți lipsa prea mult. Deși adesea facem mari eforturi de a le proteja, în general pericolul suntem noi. În principal ne-ar duce lipsa ființele care în mod efectiv nu pot trăi fără noi deoarece au evoluat să trăiască pe noi: *Pediculus humanus capitis* și fratele său *Pediculus humanus humanus*, adică păduchele de corp și de cap. [...] În jur de 200 de specii de bacterii au drept locuința corpul uman, în special cele care trăiesc în intestinul gros și în nări, în gurile și pe dinții noștri. Iar sute de mii de stafilococi trăiesc pe fiecare centimetru pătrat de piele, chiar mii în axile, regiunea inghinală și între degetele de la picioare. Aproape toate sunt atât de obișnuite genetic cu noi încât dacă noi nu mai suntem, nici ele nu vor mai exista."
(Fragment din *Lumea fără noi [The World Without Us]* de Alan Weisman)

During this pandemic, humans declared war against another organism for the first time in history. The frequent use of military rhetoric, the metaphor of war with a deep sense of urgency, became commonplace. In the past months the media was dominated by all kinds of experts. There was one who said we should try to be diplomatic, not wage war on the virus. It will not just disappear, once the mutation has been produced. In this context, we tried to imagine what it would mean if this war were lost by the human race.

"'If humans were gone,' says ornithologist Steve Hilty, 'at least a third of all birds on Earth might not even notice.' He's referring to the ones that don't stray from isolated Amazon jungle basins, or far-flung Australian thorn forests, or Indonesian cloud slopes. Whether other animals who probably would notice – stressed, hunted, and endangered bighorn sheep or black rhinos, for instance – would actually celebrate our passing is beyond our understanding. We can read the emotions of very few animals, most of them tame, like dogs and horses. They would miss the steady meals and, despite those leashes and reins, maybe some kindly owners. Animal species we consider the most intelligent – dolphins, elephants, pigs, parrots, and our chimpanzee and bonobo cousins – probably wouldn't miss us much at all. Although we often go to considerable lengths to protect them, the danger usually is us. Mainly, we'd be mourned by creatures who literally can't live without us because they've evolved to live on us: *Pediculus humanus capitis* and her brother *Pediculus humanus humanus* – respectively, head and body lice. [...] Some 200 bacteria species also call us home, especially those dwelling in our large intestines and nostrils, inside our mouths, and on our teeth. And hundreds of little staphylococci live on every square inch of our skin, with thousands in our armpits and crotches and between our toes. Nearly all are so genetically customized to us that when we go, so do they."
(Excerpt from *The World Without Us* by Alan Weisman)



Lumea de după noi **(2020 - în derulare), colaj pe hârtie.**

The World After Us (2020 – ongoing), collages on paper.

Anca Benera și Arnold Estefan lucrează împreună în formula de duo artistic din 2011. Practica lor cuprinde instalație, video și performance, explorând setul de legături invizibile care există în spatele anumitor diegeze istorice, sociale sau geopolitice. În trecut au creat lucrări care interoghează noțiuni precum identitatea națională, scrierea istoriei și conceptul cultural și politic de teritoriu. Proiectele lor recente – o serie de lucrări adunate sub titlul general *Debrisphere* (*Debrisfera*, un nou strat imaginar al Pământului) – operează în jurul conceptelor de extracționism, infrastructură, exploatarea excesivă a resurselor naturale și impactul armatei și al politicii asupra mediului înconjurător.

Lucrările lor au fost expuse la MIGROS Museum Zürich (2020), LUDWIG Museum Budapest (2020), MUCEM Marseille (2019), Art Encounters Biennial Timișoara (2017, 2019), Frac des Pays de la Loire (2018), Metropolitan Art Centre Belfast (2018), MUMOK Wien (2017), Off Biennial Budapest (2015, 2017), MAK Centre for Art and Architecture Los Angeles (2016), ZKM Karlsruhe (2016), The Jewish Museum, New York (2015), The School of Kyiv – The Biennial (2015), Kunsthalle Wien (2014), 13th Istanbul Biennial (2013), Tranzit București (2013), La Triennale, Palais de Tokyo Paris (2012), Camden Arts Center London (2011).

Traducere de andra nikolayi

Anca Benera and Arnold Estefan have been working together as an artist duo since 2011. Their work encompasses installation, video, and performance, exploring the invisible patterns that lie behind certain historical, social, or geopolitical narratives. In previous works they question notions of national identity, history-writing, and the political and cultural concept of territory. Their more recent practice – a body of work under the umbrella title *Debrisphere* (an imaginary new stratum of the Earth) – revolves around extractivism, infrastructure, the overexploitation of natural resources, and the military and political impact on the environment.

Benera and Estefan's works have been exhibited at at MIGROS Museum Zürich (2020), LUDWIG Museum Budapest (2020), MUCEM Marseille (2019), Art Encounters Biennial Timisoara (2017, 2019), Frac des Pays de la Loire (2018), Metropolitan Art Centre Belfast (2018), MUMOK Wien (2017), Off Biennial Budapest (2015, 2017), MAK Centre for Art and Architecture Los Angeles (2016), ZKM Karlsruhe (2016), The Jewish Museum, New York (2015), The School of Kyiv – The Biennial (2015), Kunsthalle Wien (2014), 13th Istanbul Biennial (2013), Tranzit Bucharest (2013), La Triennale, Palais de Tokyo Paris (2012), Camden Arts Center, London (2011).

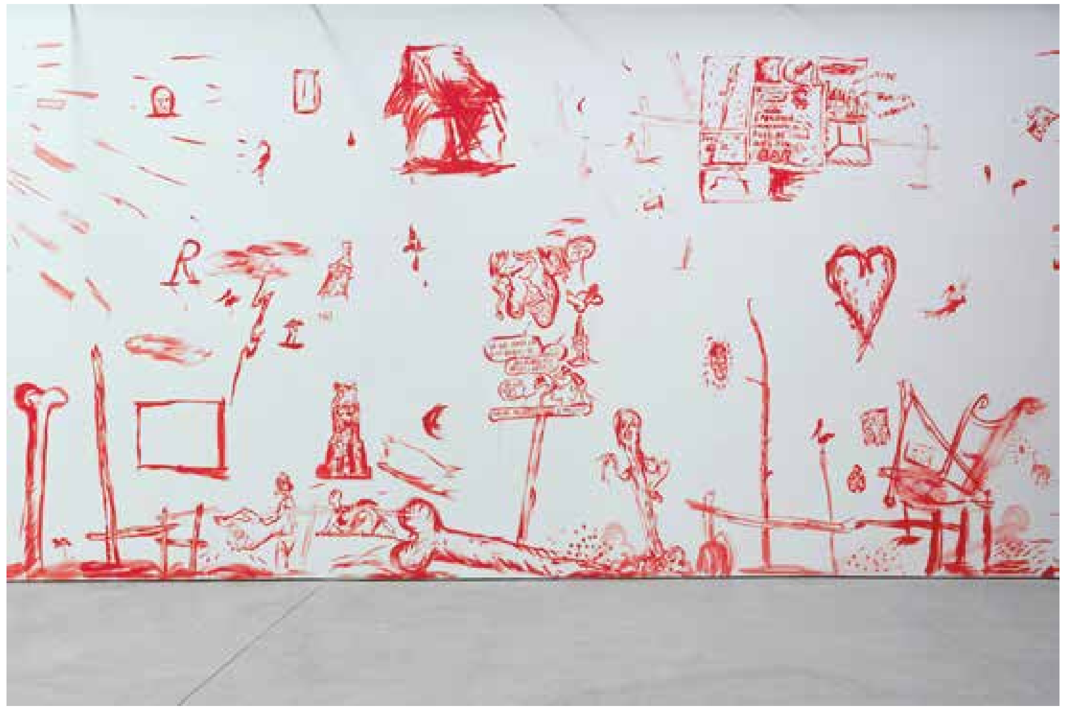
RĂZVAN BOAR
DEMOFLASH II

Într-un scurt text intitulat „La strana coppia: Paz & Pert insieme a Roma", publicat în 2011, în publicația online *L'undici*, pot fi citite următoarele cuvinte: „Unul dintre cele mai frumoase panouri, corect expus în format gigant, într-una din sălile Palatului Incontri, este acela al bătrânului Pert ce contemplează, de la înălțimea unui munte, minunata panoramă a peninsulei (Italia), în compania unui iepure, poate chiar Andrea însuși."[1]
Panoul la care făcea referire textul citat este o lucrare de artă realizată de Andrea Pazienza, în stilul său caracteristic, în anul 1982, iar strania pereche menționată în titlu – conturată, pare-se, în jurul stimei reciproce – se constituia din Sandro Pertini, al șaptelea președinte al Italiei, și Pazienza, artist-rebel care a „incendiat cu a sa creativitate lumea benzii desenate".
Citeam despre Pazienza și Italia anilor '90, prin februarie, anul acesta, când, din păcate, pandemia de Coronavirus începea să facă ravagii în peninsulă. Coincidențe bizare m-au îndreptățit atunci să cred că fenomenul Pazienza nu este circumscris trecutului – fie el recent –, ci el străbate epocile coerent, critic, prezent: „Meh! Speriamo bene!", spune melancolic Pertini în desenul lui Pazienza, iar acum, la un interval de 38 de ani, din Italia răzbate mesajul unanim „Andrà tutto bene!"
Pentru *Demoflash II*, expoziție deschisă pe 28 mai 2020, la Galeria Nicodim din București, Andrea Pazienza a luat rolul unui mediator, un șaman ce împacă istoria și viitorul desenului, care-ți arată cum să te disloci din postura creatorului care elaborează idei și obiecte și să te arăți, să te expui autocritic printre propriile-ți artefacte.
Demoflash II este o expoziție imaginată și realizată în aproximativ două luni și jumătate, în timpul stării de urgență. Astfel, Bucureștiul fără trafic, desele drumuri pe care le-am făcut la Dedeman și Leroy Merlin, pentru a cumpăra diverse materiale, nenumăratele declarații pe propria răspundere, măștile și gelul dezinfectant sunt parte din această narațiune, la fel de mult ca imaginile și obiectele expuse pe zidurile Galeriei Nicodim.
Expoziția există ca un întreg scindat – două camere, două tărâmuri de conștiință, iar zidurile de gips carton, înalte de aproximativ șapte metri, din prima încăpere a galeriei, au devenit suport pentru un act cathartic și o descriere vizuală desenată în totalitate cu o vopsea roșie. Acest proces cathartic vizează conceptele îngrădirii și izolării, iar rezultatul acestuia a luat forma unor desene și obiecte tridimensionale reprezentând case, iurte, garduri și bârne de lemn, bule de text, elemente de peisaj, oase și chibrituri personificate etc. Și fiindcă actele purificatoare pretind o oarecare intimitate, am fost acompaniat în tot acest răstimp doar de prezența lui Andrea Pazienza, de timp, de o pensulă, o găleată de vopsea roșie și o schelă.

1. http://www.lundici.it/2011/02/la-strana-coppia-paz-pert-insieme-a-roma/

A short text titled "La strana coppia: Paz & Pert insieme a Roma," published in 2011 in the online publication *L'undici*, says the following: "One of the most beautiful panels, rightly exhibited in very large format in one of the halls of the Incontri Palace, shows old Pert contemplating, from the top of a mountain, the wonderful panorama of the [Italian] peninsula, in the company of a hare, perhaps Andrea himself."[1]
The panel referred to in the article is the work of Andrea Pazienza, drawn in his characteristic style in 1982, and the strange pair mentioned in the title – based, it seems, on mutual respect – is made up of Sandro Pertini, the seventh president of Italy, and Pazienza, the rebel artist who "took the world of comics by storm with his creativity."
I was reading about Pazienza and Italy in the '90s this year, around February, at the time when the Coronavirus started ravaging the country. Certain strange coincidences made me, at the time, believe that the Pazienza phenomenon is not confined to the past – be it the recent past – instead appearing throughout the ages, with a coherent, critical, and present attitude: "Meh! Speriamo bene!" says the melancholy Pertini in Pazienza's comic, and now, 38 years later, Italy unanimously clamors: "Andrà tutto bene!"
For the exhibition *Demoflash II*, opened on May 28, 2020, at Nicodim Gallery in Bucharest, Andrea Pazienza played the role of a mediator, a shaman reconciling the history and future of comics, showing you how to dislodge yourself from the position of a creator of ideas and objects, and instead to exhibit yourself self-critically among your own artifacts.
Demoflash II is an exhibition that was conceived and put together in around two and a half months, during the state of emergency. So the sight of a Bucharest with no traffic, my frequent trips to Dedeman and Leroy Merlin to buy various materials, the endless written statements I had to show the police when going out, the masks and disinfectants, all are just as much part of the exhibition's narrative as the pictures and objects hanging from the Nicodim Gallery's walls.
The exhibition exists as a cleaved whole – two rooms as two realms of consciousness. The 7-meter tall plaster walls from the first room of the gallery became the medium for a cathartic act, a visual description done in red paint. This cathartic process relates to the concepts of restriction and isolation. The result was a series of drawings and three-dimensional objects depicting houses, yurts, fences, wooden beams, text bubbles, landscapes, bones, personified matchsticks, etc. And because purging acts suppose a kind of intimacy, I was accompanied only by Andrea Pazienza's presence, time, a paintbrush, a bucket of red paint, and the scaffolding.

1. *http://www.lundici.it/2011/02/la-strana-coppia-paz-pert-insieme-a-roma/*.



***Demoflash II*, vedere din expoziție, Galeria Nicodim 2020. Credite foto Galeria Nicodim.**
Demoflash II, view from the exhibition, Nicodim Gallery 2020. Photo credits Nicodim Gallery.

Răzvan Boar (n. 1982, Lugoj, România) trăiește și lucrează în București, România. Răzvan a absolvit Doctoratul în Arte Vizuale în anul 2018 la Universitatea Națională de Arte București, România. În 2019, Răzvan Boar a fost artist în rezidență la EESAB Brest. Expoziții personale recente: *DEMOFLASH*, Passerelle Centre d'Art Contemporain, Brest, Franța (2019); *EZ Valley*, Nicodim Gallery, Los Angeles (2017); *STUMP LUNCH*, Ibid Gallery, Londra (2015); și *Cameo*, Ana Cristea Gallery, New York (2013).

Razvan Boar (b. 1982, Lugoj, Romania) lives and works in Bucharest, Romania. Boar received his PhD in visual arts, in 2018, from the National University of Arts in Bucharest, Romania. In 2019, Răzvan Boar was artist in residence at EESAB Brest. Recent solo exhibitions include *DEMOFLASH*, Passerelle Centre d'Art Contemporain, Brest, France (2019, solo); *EZ Valley*, Nicodim Gallery, Los Angeles (2017, solo); *STUMP LUNCH*, Ibid Gallery, London, United Kingdom (2015, solo); and *Cameo*, Ana Cristea Gallery, New York (2013, solo).

Translated by Rareș Grozea

ALEX BODEA

Când am intrat în carantină voluntară la sfârșitul lui februarie, nu am putut sa nu-mi amintesc ca citisem undeva că Shakespeare și-a scris sonetele pe vremea unei epidemii de ciumă, când teatrele în Anglia au fost închise. Un creator de teatru se adaptează la constrângerile exterioare și scrie poezie. Un artist vizual poate face același lucru, atunci când spațiile de artă în care expune se închid și rezidențele se amână. Mi-a fost astfel, într-un fel, ușor să încep carantina, având două proiecte de carte în lucru. Mi-am făcut un program zilnic în care să completez sau editez atâtea și atâtea pagini, pentru a satisface termenele limită stabilite. Acest ritm mi-a ținut mintea echilibrată. Având un scop de la o zi la alta, mi-a fost mai ușor să nu mă panichez la gândul unei situații de carantină indefinită.
Un aspect care a dat și mai mult sens acestor proiecte este tema cărților în sine, pe fondul pandemiei. Aflată în stare de editare mai avansată, la începutul pandemiei, și acum deja publicată, cartea *The man with a hole in his tie (Omul cu o gaură în cravată)* adună o selecție de 100 note vizuale pe care le-am făcut despre Berlin, de când m-am mutat aici în 2011. Aceste note vizuale reprezintă instantanee capturate sub formă de desen și text care surprind psihologia orașului, între poezie și reportaj. În prefață, am purtat o conversație cu curatoarea Diana Marincu, în care este sumarizată metodologia culegerii acestor note și diferitele ei aplicații în practica mea artistică. Ceea ce a fost diferit în a lucra pe timpul carantinei la această carte (și nu în altă perioadă), este că mi-a permis să revăd cu ochii minții toate acele locuri din Berlin în care obișnuiam să umblu liberă. Este o carte de explorare urbană, pe care am finalizat-o acum în condiții de mișcare foarte limitate. Realizarea cărții a fost posibilă datorită suportului oferit de École Nationale Supérieure d'Art de Bourges - Galeria La Box.
A doua carte începută în carantină, și la care încă lucrez, este romanul grafic *The Fact Finder*, care urmează să fie publicat la sfârșitul acestui an la editura italiană BeccoGiallo. Este un roman compozit, o tragicomedie distopică, cu 49 scurte povestiri subordonate unei intrigi generale. Arată povestea unui emigrant trecut de prima tinerețe, dl Hesus, cu dificultăți de integrare în țara de adopție. Nu are nici o șansă pe piața muncii, nu vorbește prea bine limba țării și suferă de ipohondrie incurabilă. Elementul distopic apare neașteptat, peste noapte: un virus vizual atacă lumea. Acest virus apare sub forma unui *glitch* (asemănător erorilor din imaginile digitale), care acoperă obiecte și oameni reali, ascunzând detalii a căror lipsă face ca citirea lumii să devină eronată. Un astfel de glitch, *Intrux*, cum l-am numit (plural în română Intruși), face ca un refugiat aflat în drum spre o instituție unde urma să își depună dosarul de emigrare să fie împușcat de poliție: dosarul său, rulat în mână și acoperit de un *Intrux* într-un moment nefast, e confundat de către poliție cu un revolver. Dar iată că bietul domn Hesus, considerat inutil, de balast, de către țara sa adoptivă, câștigă, printr-o întâmplare surpriză, capacitatea de a citi *Intrușii*. El devine singura persoană în stare să vadă dincolo de ei, prin ei. Pe parcursul a șapte zile, Hesus, asistat de un mic android cumpărat la mâna a doua, numit Alois, explorează șapte cartiere ale orașului în care locuiesc, în căutare de *Intruși* pe care să îi citească. Dintr-un personaj morocănos și deprimat, domnul Hesus, mânat de noul său sens în viață, se transformă într-un povestitor neobosit: cititul de *Intruși* îl poartă cu gândul la diferite episoade din trecut și la observații fine, atente, despre

When I voluntarily entered into quarantine at the end of February, I couldn't help remembering I had read somewhere that Shakespeare had written his sonnets during a plague epidemic, while theaters in England were closed. A playwright adapts to constraints from outside and begins writing poetry. A visual artist can do the same in a time when exhibition spaces are being closed and residencies postponed. So, in this sense it was easy for me to adapt to quarantine, having had two book projects I was working on. I set myself a daily schedule during which I would produce or edit a given number of pages. This rhythm is what kept my mind balanced. Because I always had a daily goal I managed to not despair at the thought of an indefinite state of quarantine.
One aspect that made my projects even more meaningful to me was the books' topics themselves. The first book, which was already mostly done as the pandemic started, and has been published since, is called *The Man with a Hole in His Tie.* It is a collection of 100 visual notes I made about Berlin since I moved here in 2011. These visual notes are like snapshots that take the form of drawing and text. They capture the psychology of the city, combining poetry with reportage. The preface contains a conversation between me and curator Diana Marincu which summarizes my methodology of capturing these notes and how I apply it to my artistic practice in general. What was different about working on this book during quarantine was that it allowed me to recall to mind all those places in Berlin where I used to walk freely. It is a book about urban exploration that I finished in times of restricted movement. Finishing the book was made possible with the support of the École Nationale Supérieure d'Art de Bourges – La Box Gallery.
The second book I started during quarantine, and which I am still working on, is a graphic novel called *The Fact Finder*. It will be published at the end of the year by Italian publishing house BeccoGiallo. It is a composite novel, a dystopian tragicomedy, with 49 short stories relating to a central narrative. It is about an underestimated middle-aged migrant, Mr Hesus, who is having trouble integrating. His skills are "unmarketable" in the new country, he doesn't speak the language very well, and he suffers from incurable hypochondria. The unexpected dystopian element strikes suddenly: a *visual virus* attacks the world. This virus appears as a glitch that covers real objects and people, hiding details, making it impossible to accurately read the world. It is because of this glitch, which I have called *Intrux* (plural: *Intruxes*), that a migrant, on his way to submit his immigration papers, is shot dead by police: his file, rolled under his arm and covered by an *Intrux*, is mistaken by officers for a revolver. In a surprising twist, poor Mr Hesus, until then seen as useless by his adoptive country, gains the ability to read *Intruxes*, making him the first and only person able to do so. Over seven days, Hesus, together with a little second-hand android named Alois, explores seven neighborhoods of the city in search of *Intruxes* to read. From a grumpy and depressed character, Mr Hesus, driven by his new-found purpose in life, becomes a prolific storyteller: reading *Intruxes* carries his thoughts to various events in the past. He also makes subtle, pointed observations about society (the 49 short stories). Hesus becomes a contemporary Scheherazade. I came up with the concept for this visual pandemic of *Intruxes* two years before the current, real pandemic. It wasn't a premonition. It was based on my observations about how phenomena that

The man with a hole in his tie, carte / book, 2020.

societate (de unde cele 49 de scurte povestiri). Hesus devine o Șeherezadă contemporană.
Am conceput această pandemie vizuală de *Intruși* cu doi ani înainte de pandemia reală, actuală. Nu ca o premoniție, ci fiindcă am observat cum fenomenele care ating umanitatea în ansamblul ei au o răspândire virală: fie că e vorba de evoluție culturală, progres social sau dimpotrivă, ură, frică, război. *Intruxul*, acest virus abstract pe care l-am imaginat, ține loc, în prezent și în viitor, realităților care se răspândesc global. Atenție la cât de atent le vom citi.

Reproduc aici momentul în care dl Hesus și androidul Alois ajung în mijlocul unui protest ținut de oameni convinși că *Intrușii* sunt o conspirație. Cu toată zarva, sau tocmai din cauza ei, dl Hesus adoarme pe o treaptă de beton (da, el este genul de caracter care adoarme la proteste).
Este trezit de Alois, în aburii unei cești de ceai...

Cărțile pot fi cumpărate urmând linkul de mai jos:
http://alexbodea.work/works.html

affect humanity as a whole spread like a virus: be it cultural breakthroughs and social progress or, on the contrary, hatred, fear, and war. *The Intrux*, this abstract virus I imagined, stands for real events, past and present, that spread throughout the world. Pay attention to how carefully we will read them.

I reproduce here the moment when Mr Hesus and the android Alois end up in the middle of a protest held by people convinced that the *Intruxes* are a conspiracy. With all the fuss, or precisely because of it, Mr Hesus falls asleep on a concrete step (yes, he is the kind of character who falls asleep at protests).
He is awakened by Alois in the steam of a cup of tea...

The books can be purchased at the link below:
http://alexbodea.work/works.html

Translated by Rareș Grozea

Alex Bodea lucrează la intersecția dintre artă, jurnalism și povestire vizuală. Pasionată de documentarea unor aspecte ale urbanității, cum ar fi dinamica spațiului public, tipologia trecătorilor, interacțiunile sociale, ea recurge la un limbaj compus din desen și text precum și din povestire orală și performance. În misiunile ei de documentare (*fact finding*) a colaborat cu instituții și asociații precum Fundația Serralves, ICI Berlin-Institute for Cultural Inquiry, Martin-Gropius-Bau, HAU, Berliner Festspiele, Deutsche Oper, International Literatur Festival Berlin, Fundația Art Encounters, Asociația Reciproca, Colectiv A, ENSA Bourges (La Box), Museum for Communication Berlin, Museum Europäischer Kulturen Berlin și numeroși artiști, scriitori și actori. Este fondatoarea *The Fact Finder*, un spațiu de proiecte situat în Berlin, dedicat artiștilor a căror activitate se concentrează pe cercetări de teren, arhivare, investigație și povestire.

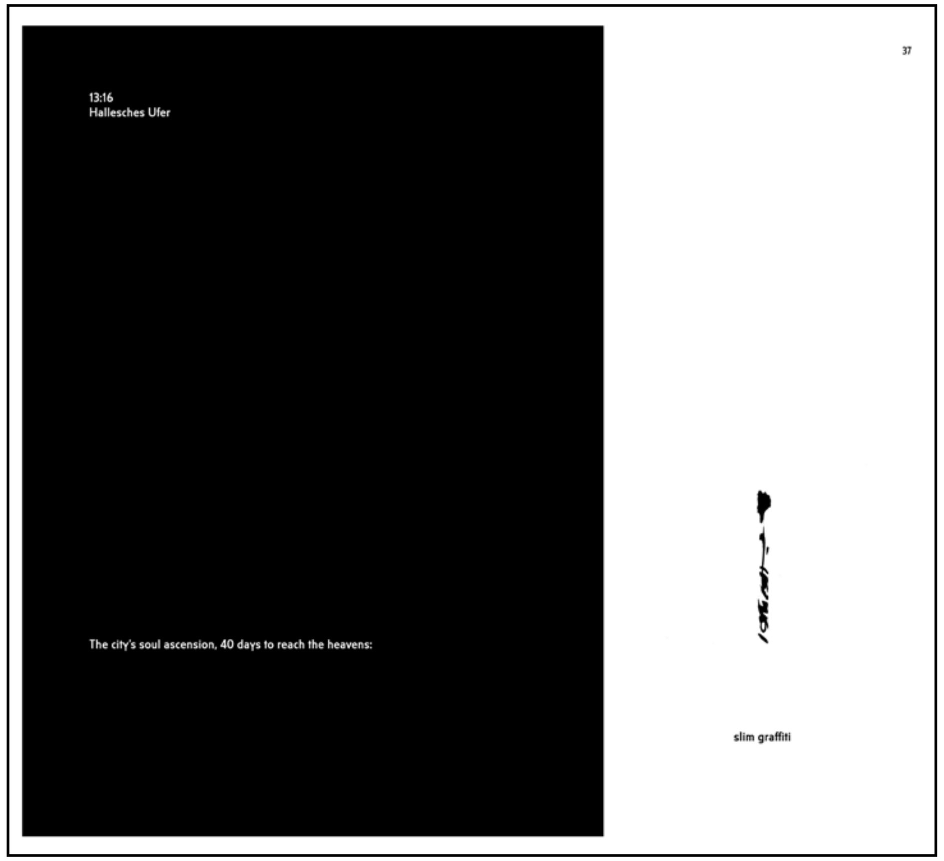
O selecție de povestiri vizuale i-a fost publicată în The Guardian, Tagesspiegel, Stripburger, Revista Cutra, Idea (artă și societate), Corner (fotbal și societate), Revista ARTA, Megazin Kuhna / Megazine Kitch'n, Exberliner precum și în cadrul unor platforme online precum arhiva *Temps d'Images 2015*, blog-ul *A shaded view on fashion* conceput de Diane Pernet și Slow Travel Berlin. Este autoarea romanelor grafice *Six Breakfasts, One Lunch* (2016), *The Fact Finder* (2020) și a colecției de note vizuale *The man with a hole in his tie (100 visual notes on Berlin)* (2020) prefațată de curatoarea Diana Marincu.

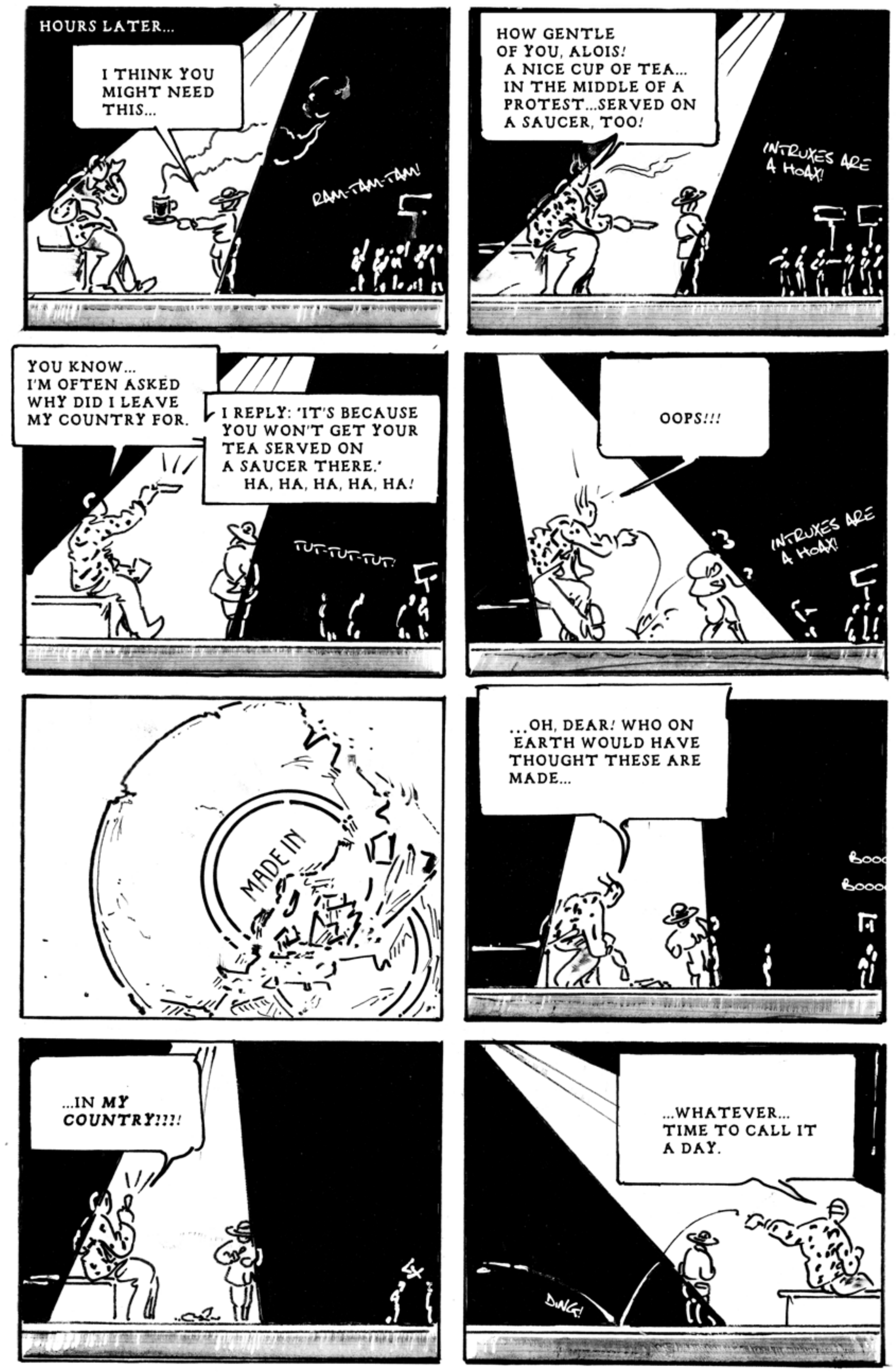
Alex Bodea works at the intersection between art, journalism, and visual storytelling. She passionately documents aspects of urban spaces, such as the dynamics of public space, the diversity of passers-by, and social interactions. Her language comprises drawing, text, as well as oral storytelling and performance art. For her fact finding projects she has collaborated with institutions and associations like the Serralves Foundation, ICI Berlin-Institute for Cultural Inquiry, Martin-Gropius-Bau, HAU, Berliner Festspiele, Deutsche Oper, International Literatur Festival Berlin, Art Encounters Foundation, Asociația Reciproca, Colectiv A, ENSA Bourges (La Box), Museum for Communication Berlin, Museum Europäischer Kulturen Berlin, as well as with numerous artists, writers, and actors. She is the founder of The Fact Finder, a Berlin-based project space aimed at artists whose activity focuses on field work, archiving, investigating, and narrating.

Selections of her visual stories were published in The Guardian, Tagesspiegel, Stripburger, Revista Cutra, Idea (artă și societate), Corner (fotbal și societate), Revista Arta, Megazin Kuhna / Megazine Kitch'n, and Exberliner, as well as on various online platforms, like the Temps d'Images 2015 archive, the A shaded view on fashion blog, founded by Diane Pernet, and Slow Travel Berlin. She is the author of the graphic novels *Six Breakfasts, One Lunch* (2016), *The Fact Finder* (2020) and of the visual note collection *The man with a hole in his tie (100 visual notes on Berlin)* (2020), with a preface by curator Diana Marincu.

► *The Fact Finder*, extras, editura BeccoGiallo.
extract, BeccoGiallo Publishing House.

▼ *The man with a hole in his tie*, extras / extract.





Pacientul, teracota, Î 10 cm, 2020.
Om dormind, teracota, Î 13 cm, 2020.
Hope, teracota, Î 25 cm, 2020.

The patient, terracotta, H 10 cm, 2020.
Sleeping man, terracotta, H 13 cm, 2020.
Hope, terracotta, H 25 cm, 2020.

Frica, teracota, î 14 cm, 2020.
Om cu paine, teracota, Î 18 cm, 2020.

Fear, terracotta, H 14 cm, 2020.
Man with Bread, terracotta, H 18 cm, 2020.

RĂZVAN BOTIȘ

La început a fost o frică pe care am alimentat-o cu știri până la un punct când am zis că ar fi momentul să ne relaxăm. Cred că viața mea nu s-a schimbat foarte mult în perioada pandemiei. După ce a trecut frica am început să mă leg ca ața pe fus de tema izolării, și inspirația pentru lucru a început să se dezvolte. Am început să abordez mai mult teme sociale și stări prin care am trecut. În lut am lucrat oameni, în diverse situații, cum ar fi pacientul culcat pe pat, sau omul cu pâinea la sub braț. Frica este printre primele lucrări din perioada pandemiei și am făcut-o cu gândul la *Cumințenia Pământului*, figurina având cam aceeași poziție. În ceramică, pentru mine, omul este în centrul acțiunii. Statueta *Hope* este inspirată de la artistul Robert Indiana, care făcea sculpturi din text. Eu am simțit nevoia să introduc și omul în acțiune. Cred că această perioadă am folosit-o din plin, mai ales că atelierul meu este acasă și așa am putut să îmi folosesc mai bine timpul. Culoarea teracotei cred că este cea mai apropiată de culoarea pielii și emană o căldură pe care, de exemplu, porțelanul nu o are. Teracota, ca material, adaugă un strat aproape arheologic perceperii lucrărilor. Am redat omul la dimensiuni mici, arată aproape ca niște crochiuri. Îmi amintesc că am văzut o pictura cu Stalin la muzeul de artă din București, pictura avea aproximativ trei metri și Stalin ocupa aproape toată pânza. Ironia picturii era că Stalin purta un costum roz și arăta ca o bezea imensă. Prin dimensiunile mici ale lucrărilor îmi doresc să redau un model de om modest, nu mă interesează monumentalitatea. Îmi doresc să fac un monument, dar nu cred că ar fi de acord autoritățile să reprezint o personalitate la dimensiuni mici. Personajele din lut reprezintă omul obișnuit în care se poate regăsi oricine. Nu le-am glazurat pentru că îmi place lutul ars, care se regăsește în cărămizi, în țigle, în vase sau în sobe. Este un material cu o tradiție foarte veche și a fost printre cele mai folosite de-a lungul timpului în multe civilizații. Suprafața de pe personajele din ceramică este imprimată cu amprentele degetelor, am lăsat acest efect să se vadă și nu am finisat perfect pentru ca privitorul să empatizeze mai ușor cu personajele. O suprafață mai sterilă ar fi creat o oarecare distanță.

Răzvan Botiș (n. 1984) observă realitatea și o prelucrează cu finețe și umor în lucrări variate ca mediu de expresie, cele mai recente fiind realizate în ceramică. Lucrările lui deturnează percepția convențională și ideile preconcepute printr-o abordare detașată și lucidă, speculând aparenta simplitate a unor gesturi și situații.
Expoziții (selecție): *The Ceramist*, Galeria Sabot, Cluj-Napoca, (2019, solo); *Cashmere thoughts*, Galeria Sabot, Cluj-Napoca (2016, solo); *Few Were Happy with Their Condition*, Gallery 400, University of Illinois at Chicago, Chicago (2016); *Cluj Connection 3D*, Galerie Judin, Berlin (2015); *Going Twomblysh, Woolish, Foolish*, Galeria Sabot, Cluj-Napoca (2014, solo); *Quotes from the Left Left Hand*, Galleria Massimodeluca, Veneția (2014); *HOT SPOT CLUJ – NEW ROMANIAN ART*, Arken Museum (2013); *November Remember September*, Künstlerhaus Schloß Balmoral, Bad Ems (2012); *Diamonds for Everybody*, Galeria Andreiana Mihail, București (2011, solo), PERSONA, Mucem, Marsilia 2019.

At first there was this fear, a fear I kept fueling with news stories till, at one point, I decided it was time to relax. I don't think my life has changed much during the pandemic. After the fear was gone, I began to really approach the theme of isolation, and my inspiration started to flourish. I began tackling social topics and states I had gone through. I began making people out of clay. They find themselves in various situations, like the patient lying on the bed or the man holding the loaf of bread under his arm. *Fear* (*Frica*) is one of the first works I made during the pandemic. My inspiration was the *Wisdom of the Earth*, as the figures have almost the same position. My clay works place the human being in the center. The sculpture *Hope* is inspired by artist Robert Indiana, who used to make text sculptures. I felt the need to introduce the human figure as well. I think I managed to fully take advantage of this period, given that my studio is at home, so I was able to use my time well. The color of terracotta is, I believe, the closest to skin color, and it emanates a warmth that porcelain, for instance, does not. Terracotta adds this almost archeological layer to the reception of the work. My human beings are small, they look almost like sketches. I remember seeing a painting of Stalin at the Bucharest Art Museum. It was three meters tall, and Stalin took up almost the whole canvas. The irony was that Stalin was wearing a pink suit and looked like a giant marshmallow. So by making my works small, my model is the modest human being. I am not interested in monumentality. I would be interested in designing a monument, but I don't think the authorities would let me represent a great personality on such a small scale. My clay characters represent the common person with whom anyone can identify. I left them unglazed because I like the raw look that you find in bricks, shingles, pots, or stoves. The material has a very long tradition, and was used for the longest time throughout many civilizations. The characters' surface bears the mark of my fingerprints. I chose to leave them visible and not smooth them out so that the viewer can more easily empathize with them. A more polished surface would have created a certain distance.

Răzvan Botiș (b. 1984) observes reality and expresses it with sharpness and humor through works in various media. His most recent works are in clay. His works upend conventional ways of seeing and preconceived ideas through an approach marked by detachment and clarity, speculating on the apparent simplicity of certain gestures and situations.
Exhibitions (selection): *The Ceramist*, Galeria Sabot, Cluj-Napoca, (2019, solo); *Cashmere thoughts*, Galeria Sabot, Cluj-Napoca (2016, solo); *Few Were Happy with Their Condition*, Gallery 400, University of Illinois at Chicago, Chicago (2016); *Cluj Connection 3D*, Galerie Judin, Berlin (2015); *Going Twomblysh, Woolish, Foolish*, Galeria Sabot, Cluj-Napoca (2014, solo); *Quotes from the Left Left Hand*, Galleria Massimodeluca, Venice (2014); *HOT SPOT CLUJ – NEW ROMANIAN ART*, Arken Museum (2013); *November Remember September*, Künstlerhaus Schloß Balmoral, Bad Ems (2012); *Diamonds for Everybody*, Galeria Andreiana Mihail, Bucharest (2011, solo), PERSONA, Mucem, Marsilia 2019

Translated by Rareș Grozea

ROBERTA CURCĂ

MOBILITATE ȘI ARTĂ ÎN PANDEMIE

MOBILITY AND ART DURING THE PANDEMIC

Pandemia a schimbat felul în care percepem mobilitatea. Pe perioada stării de urgență, granițele, atât cele externe, cât și cele interne, dar și cele interpersonale, au fost și continuă să fie extrem de prezente. În acest context, îngrădirea libertății de mișcare a fost marcată ca o necesitate, motivată de această dată de urgențe medicale globale, și nu de ideologii locale, cum am cunoscut în trecut. Plăcuțele și semnele care marchează intrări sau granițe au căpătat și ele o nouă însemnătate, devenind marcaje temporale și spațiale puternice, care pot accentua percepția geografică prin localizarea în timp și spațiu, dar care pot prezenta și o dimensiune subiectivă sau afectivă a spațiului. Transformarea acestor semne în suveniruri se distinge astfel nu ca un substitut pentru experiența fizică a unui spațiu, ci ca un mod de a sugera că această experiență este dezirabilă și memorabilă.

Roberta Curcă (n. 1991, Craiova, România) trăiește și lucrează la București. A absolvit Universitatea Națională de Artă (UNArte) din București, secția Grafică, cu o lucrare de licență urmată de un masterat la aceeași secție. În prezent își termină lucrarea de doctorat despre relația dintre arhitectură și putere, studiind semnele de frontieră realizate înainte și după Revoluție la Centrul de Excelență în Studiul Imaginii (CESI). În 2019 a primit bursa Ion Mincu, care i-a facilitat cercetarea pe teren și documentarea structurilor de semnalizare din România de după război. Are o abordare inter-disciplinară, lucrările sale îmbinând cercetarea academică cu desenul, fotografia, sculptura și obiectul. Dorește să exploreze și să descopere lucruri surprinzătoare despre universul construit, revelând adesea potențialul unor structuri invizibile.

The pandemic has changed the way we understand mobility. During the National State of Emergency, both our geographical and our inter-personal borders have been and continue to be extremely present. Within this context, limiting our right to move freely has been presented as a necessity motivated by a global state of emergency and not local ideology, as it was in the past. Thus, entrance signs gained an added meaning, becoming powerful temporal and spatial markers that could accentuate the geographical perception through their placement within space-time, while also holding a subjective, emotional understanding of space. Turning them into collectables is not a substitute for the physical experience of a space but rather a way of suggesting that this experience is both memorable and desirable.

Roberta Curcă (b. 1991, Craiova, Romania) is an artist working and living in Bucharest. She has a BA and an MA in Graphic Arts from the National University of Arts in Bucharest. She is currently working on a PhD in cultural studies at the Center for Excellency in Image Study, with a research focused on the relationship between architecture and power explored through the border signs built during and after the Communist regime. She has been the recipient of the Ion Mincu scholarship in 2019, which enabled her to work on the on-site research and documentation of post-war signage in Romania. Her work is interdisciplinary, combining academic research with drawing, photography, sculpture and objects. Her focus is on discovering and exploring surprising things about the built world, often revealing the potential of otherwise invisible structures.

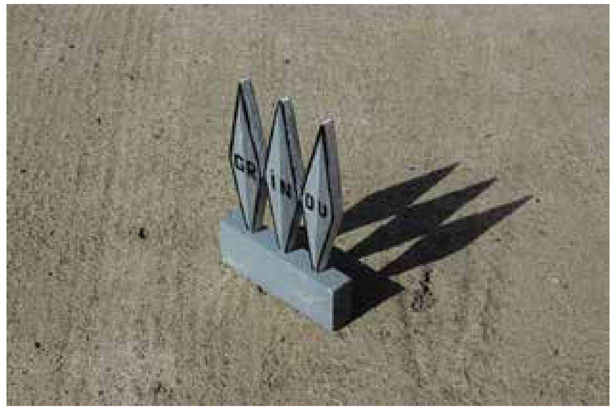
Translated by andra nikolayi

▲ *Semne reale și speculative*, Acrilic, lemn, dimensiuni variabile.
Real and speculative signs, Acrylic, wood, variable sizes.

◄ *Semn Fieni*, dimensiune: 16 x 5,5 x 5,5 cm, acrlic pe lemn.
Fieni Sign, size: 16 X 5,5 x 5,5 cm, acrylic on wood.

► De la stânga la dreapta:
Piese, în lucru, dimensiuni variabilă.
Semn Grindu, dimensiune: 10 x 15 x 1,6 cm, acrlic pe lemn.

From left to right:
Pieces, work in progress, variable sizes.
Grindu sign, size: 10 x 15 x 1,6 cm, acrylic on wood.



LUCIAN INDREI

1. Agavele nu au spini, ci colți, iar din vârfurile frunzelor sale pot lua naștere Zergi din Starcraft.
2. Contextul transformă percepția, puțină brumă ca niște dinți de fierăstrău și...
3. Fotografia nu reflectă realitatea, ci o transformă (canalul modifică mesajul), astfel că de multe ori nu știi la ce te uiți de fapt când privești o imagine; de multe ori nu știm nici în realitate la ce ne uităm dar asta e o altă poveste.
4. Mizeria (Entropia?) poate lua forme seducătoare.
5. Cotidianul poate fi poetic, pe scara blocului, în cadă...
6. Covorul antiderapant, acest covor de sub covor, un fel de metacovor, cu structura sa reticulară evidentă și maleabilă, poate fi un material foarte plastic.
7. Imaginile nu se substituie realității oricât am vrea noi. Of Bubu! SuperMegaPrințesa noastră dragă! Ne este foarte dor de tine!

Lucian Indrei (n. 1983) locuiește și lucrează în Cluj-Napoca, România. Lucrările sale sunt despre sau / și implică fotografii, însă nu se limitează la acest mediu, incluzând desen, colaj, instalație etc. Subiectul variază de la analizarea și reprezentarea relațiilor și evenimentelor personale la alte subiecte de interes: în ce mod producția și distribuția imaginilor condiționează percepția imaginilor, în ce măsură cultura noastră este un amestec de ficțiune și adevăr (în mare parte ficțiune), și prin ce mijloace imaginile au ajutat la realizarea acestui lucru; modul în care tehnologia (și știința) condiționează modul în care comunicăm și în care percepem lumea. A participat în expoziții la Bozar (Bruxelles), Villa Medici (Roma), Pinkie Bowtie (Antwerp).
În ultimii ani a fost invitat ca vorbitor la Supermarket Stockholm și Unseen Amsterdam, cu accent pe scena tânără de artă contemporană din România. În 2012 a co-fondat proiectul Lateral ArtSpace și face parte din echipa curatorială.

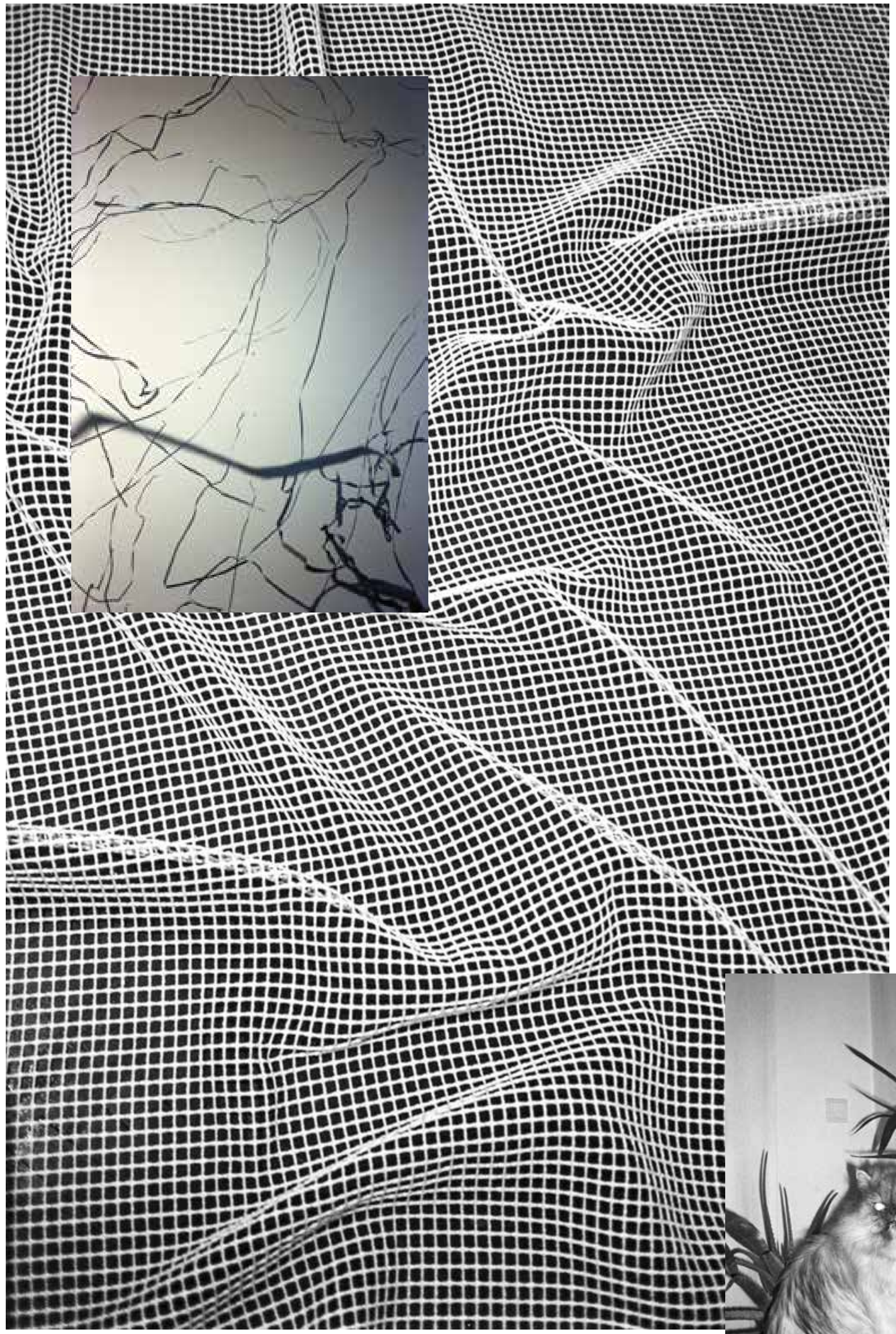
1. Agave plants do not have thorns, but fangs, and their leaves' tips can spawn Zerg creatures from Starcraft.
2. Context warps perception, just a bit of morning dew like sawteeth and...
3. Photography does not reflect reality, it transforms it (the channel changes the message), so that you often don't know what you're looking at when you look at an image; we often don't even know what we're looking at in real life, but that's another story.
4. Clutter (Entropy?) can assume seductive shapes.
5. The everyday can be poetic, in the stairwell, in your bathtub...
6. An anti-slip mat, this mat-under-a-mat, a kind of meta-mat, with its evident, malleable reticular structure, can make for a very workable material.
7. Images cannot supplant reality, as much as we want them to. Oh, Bubu! Our dear SuperMegaPrincess! We miss you so, so much!

Lucian Indrei (b. 1983) lives and works in Cluj-Napoca, Romania. His work usually revolves around and involves photography. However it is not limited to this medium, including drawing, collage, installations and so on. The subject matter spirals from analyzing and representing personal relationships and events to various topics of interest: in what manner the production and distribution of images conditions the perception of images, to what degree our culture is a mixture of fiction and truth (mostly fiction), and by what means images helped achieve that; how technology (and science) is conditioning the way we communicate and in which we perceive the world. He has participated in exhibitions at Bozar (Brussels), Villa Medici (Rome), Pinkie Bowtie (Antwerp).
In the last years he was invited as a speaker at cultural events in Stockholm, Athens and Amsterdam, with a focus on the contemporary young art scene of Romania. In 2012 he co-founded the project space Lateral ArtSpace and is part of the curatorial team.

Ultralisk (documentare), 2020, frunze de agave, sculptură temporară.
Ultralisk (documentation), 2020, agave leaves, temporary sculpture.

Coralichens, 2020, fotografie analog (copac).
Fără titlu (Fighting Entropy), 2020, fotografie analog (fundal).
PrincessBuBu (a), diptic, 2019, silverprint.

Coralichens, 2020, analog photo (tree).
Untitled (fighting Entropy), 2020, analog photo (background).
PrincessBuBu (a), diptych, 2019, silverprint.



▲ *pLastic_R4in*, 2020, fotografie analog.
the_grid, 2018, silverprint (fundal).
PrincessBuBu (b), diptic, 2019, silverprint.
pLastic_R4in, 2020, analog photo.
the_grid, 2018, silverprint (background).
PrincessBuBu (b), diptych, 2019, silverprint.

◄ *Fără titlu*, 2019, fotografie analog.
Fără titlu (spirală), 2019, fotografie analog.
Untitled, 2019, analog photo.
Untitled (spiral), 2019, analog photo.

► *Brick shade solids*, publicație / publication.

Pagina următoare, de la stânga la dreapta:
Future Scapes, 3 min
link: https://lerakelemen.com/Future-Scapes

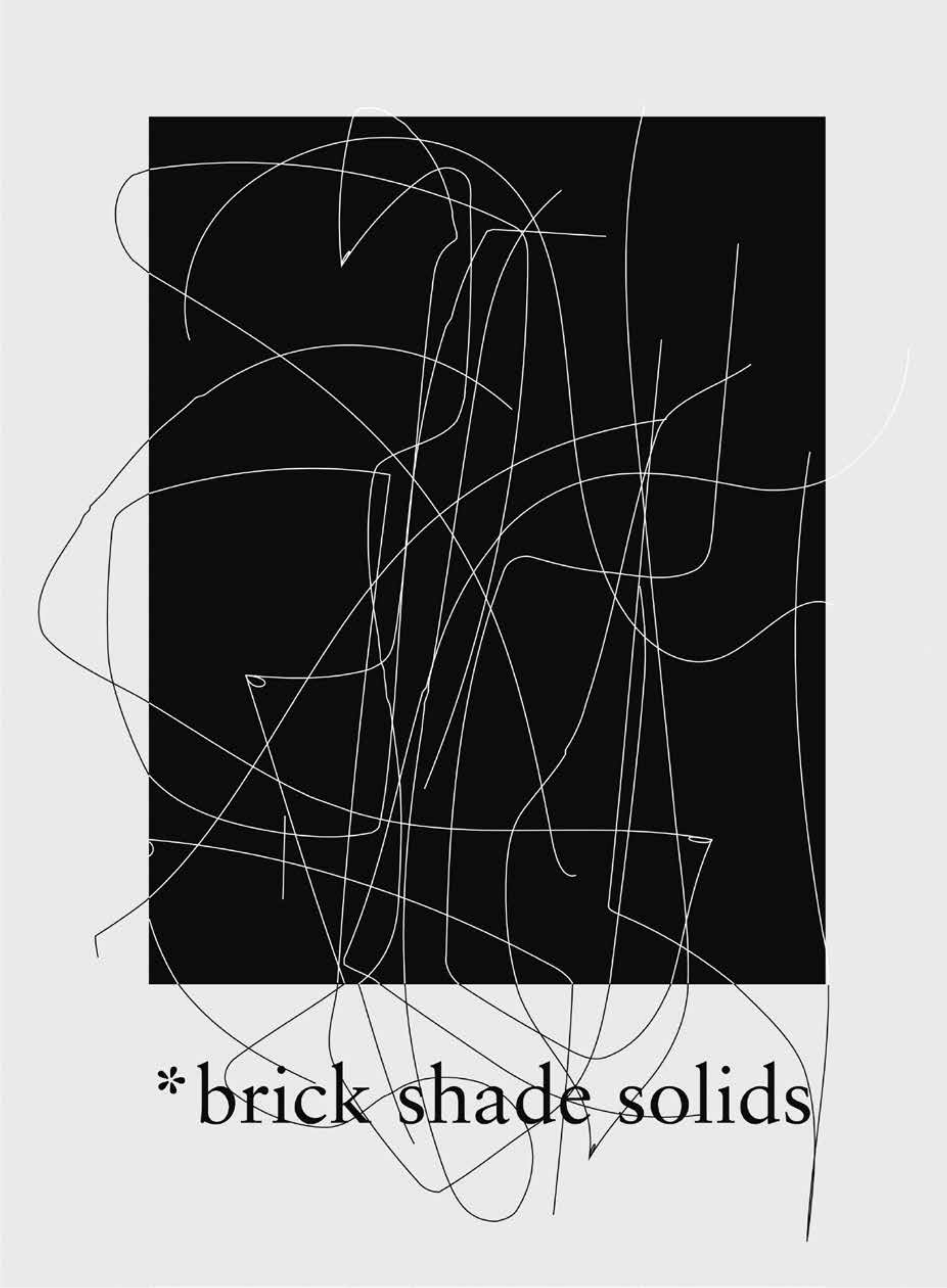
Abreviere, 2 min
link: https://lerakelemen.com/Abreviere

Scăderea abundenței, 4 min
link: https://lerakelemen.com/Drop-in-Abundance

Next page, from left to right:
Future Scapes, 3 min
permalink: https://lerakelemen.com/Future-Scapes

Abbreviation, 2 min
permalink: https://lerakelemen.com/Abbreviation

Drop in Abundance, 4 min
permalink: https://lerakelemen.com/Drop-in-Abundance



ANTROPOGENUL ESTE ABSENT, DAR PREZENT CA URMĂ

THE ANTHROPIC IS ABSENT, BUT LIVES THROUGH ITS TRACE

LERA KELEMEN

Cvasiobiectele sunt obiecte ce nu sunt nici naturale, nici complet sociale, sunt hibrizi aflați la intersecția naturii cu societatea. Formele produse în urma abandonării bruște a spațiului public nu sunt doar o alienare a individului față de natură, ci și viceversa. În acest context, întâlnirea cu obiectele sonore se face la distanță. Denis Smalley, în analiza pe care o face morfologiei sonore, identifică trei mari categorii de surse de sunet: gestuale (necesitând energie sau un declanșator), mecanice, enunțiative (umane) sau pur naturale (animalele și mediul înconjurător). În urma reducerii zgomotului mașinilor și a limitării mișcării în general, spațiul social trece printr-o scădere bruscă a abundenței sonore, scoțând în relief o întreagă paletă de texturi, timbruri și frecvențe stratificate. Această spectromorfologie declanșează o nostalgie pentru trecut și viitor, marcând un prezent al indeterminării și anticipării. Interacțiunea cu obiecte la distanță, cu obiecte abandonate, pornește de la teoria lui Bruno Latour conform căreia cvasiobiectele transcend categoriile binare de prezent/absent sau real/social, devenind obiecte ale reflecției, nu ale interacțiunii. În acest context, adunarea de obiecte (sonore) e o încercare de restaurare a amintirii unui trecut recent și de a specula asupra unor noi peisaje. Reducerea acestor obiecte construiește o poveste familiară dar și stranie, precum un lucru aflat la distanță ce nu poate fi identificat.

Lera Kelemen (n. 1994, Timișoara) este artistă și sound designer. Practica ei are o abordare interdisciplinară, lucrând predominant cu sunet și publicație, prin care interoghează noțiunile de spațiu și utilizator, cercetând dinamica dintre mediul creat și mitologiile individuale.
În prezent locuiește și lucrează în Glasgow, Regatul Unit al Marii Britanii. Din 2017 participă la diverse proiecte și expoziții, incluzând colaborări cu Festivalul Simultan, Kunsthalle Bega și Fundația Art Encounters.

Traducere de Rareș Grozea

Quasi objects are objects that are neither natural nor quite social, hybrids found at the intersection between the two spectra. The forms that emerge from the sudden desertion of the public space result in an alienation not only of the individual from nature, but vice-versa.
On this backdrop, the encounter with sound objects becomes a remote phenomenon. In his analysis of sonic morphology, Denis Smalley identifies three main types of sound sources: gestural (requiring an energy or exciter), mechanical, utterance (human) or purely natural (animals and environment). Quieting down mechanical noise and limiting intentional movement altogether, the social scape is faced with a sudden drop in sonic surplus, which reveals a new palette of layered textures, timbres and frequencies. This spectro-morphology instigates nostalgia for both the past and the future, highlighting a present of indetermination and anticipation.
On the other hand, this encounter with the remote, (abandoned objects and landscapes), points to Latour's assumption that quasi-objects transcend categories such as presence/absence or real/social. They become objects of reflection, rather than interaction. In this context, to collect (sound) objects is an attempt at restoring the memory of a recent past and speculating new paradigms. The abbreviation of these objects builds-up a narrative that is both familiar and uncanny, resemblant of something distant which cannot be identified.

Lara Kelemen (b. 1994, Timișoara) is an artist and sound designer. Her approach is interdisciplinary, working mainly with sound and publications, through which she questions the notions of space and user, investigating the dynamics between created environment and individual mythologies. At present she is living and working in Glasgow, UK. Since 2017 she has participated in various projects and exhibitions, including collaborations with the Simultan Festival, Kunsthalle Bega, and the Art Encounters Foundation.

SOFT DRAWINGS_SUBCONSCIOUS NARRATIVES (Selfportrait as Pierrot), 2020, Felt, cotton, mesh, 49 x 60 cm. Photo: Iosif Király.
SOFT DRAWINGS_SUBCONSCIOUS NARRATIVES (Self-portrait as Pierrot), 2020, fetru, bumbac, plasă, 49 x 60 cm. Foto: Iosif Király.

AURORA KIRÁLY

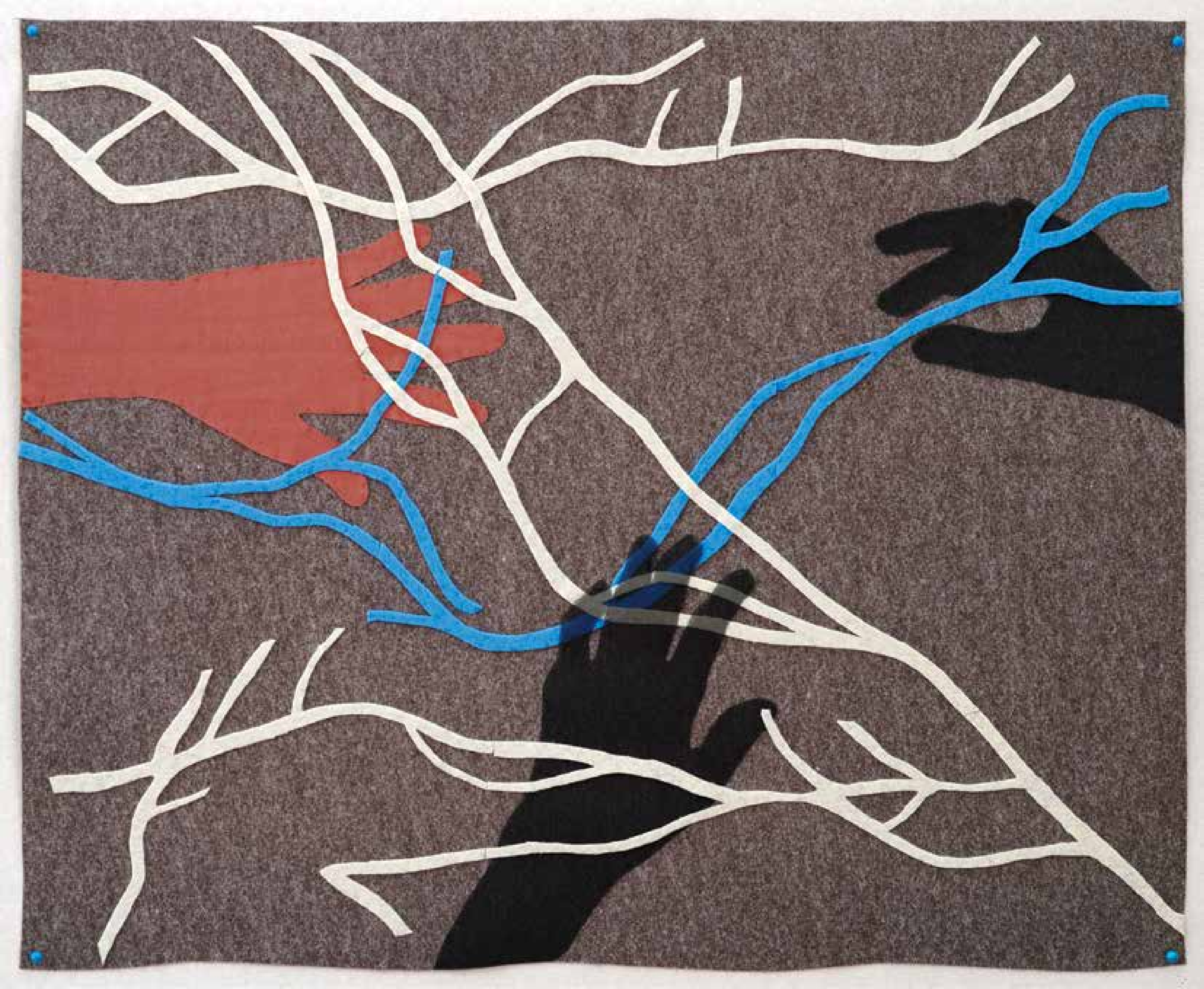
Un gând care mi s-a profilat foarte clar în minte de la începutul perioadei de izolare a fost acela că nu vreau să mai îmi irosesc timpul cu lucruri care nu-mi aduc bucurie. Dintr-o dată a apărut acest timp petrecut acasă, pe care l-am perceput nu ca pe un timp dăruit, ci ca pe o ironie a sorții – un răgaz mult dorit, dar primit într-o formulă cu totul neașteptată, absurdă, cu tonuri apocaliptice. Cu toate acestea, am simțit că e un moment bun să valorific idei pe care le aveam în minte și în carnetele mele de ceva vreme. Făcusem la începutul lunii martie o vizită la Bucur Obor, de unde îmi cumpărasem tot felul de materiale textile, fetru și alte accesorii, deci izolarea m-a prins pregătită.
Astfel, în prima lună am lucrat intens la o nouă serie, *Soft Drawings_Subconscious Narratives*, care mi-a adus într-adevăr multă bucurie și m-a imersat într-o zonă pe care voiam să o explorez de mult, aceea a unor imagini legate de copilărie și relațiile de familie, declanșată de lectura cărții *Psihogenealogia și rănile din familie*, de Anne Ancelin Schützenberger. Am început să materializez aceste idei într-o serie de desene din fetru și materiale textile, într-o zonă destul de diferită de ce lucrez în mod obișnuit, pentru că lucrările m-au reconectat cu figurativul și m-am lăsat în voia „valului", nu mi-am refuzat nimic. În pofida situației neclare și a panicii generale, eu mă culcam cu gândul la aceste lucrări și mă trezeam cu gândul la ele.
În paralel, activitățile de la universitate și cursurile cu studenții s-au desfășurat online, programa și temele au fost adaptate și reconfigurate din mers și totul a fost foarte intens. În a doua lună starea de oboseală și-a spus cuvântul și am trecut la o stare de lipsă de energie, nerăbdare, iritare.
Chiar și așa, am reînceput să extind personajele elaborate din lucrările textile în alte medii, pe materiale textile transparente, diafane și într-o serie de fotograme realizate pe hârtie fotografică alb-negru, în laboratorul foto improvizat în camera de lucru de acasă.
Aceste lucrări m-au condus spre un personaj care simt că îmi oferă mult teren de explorare în viitor, este vorba de silueta unui autoportret din profil, în care râd de propria umbră, de propriile frici și rușini. Este despre râs și plâns în același timp și despre a te trata cu tandrețe.

Aurora Király este artistă, curatoare, inițiatoare de proiecte culturale și educative. Pe lângă UNArte a absolvit și masterul de management cultural ECUMest. Între 2001-2008 a coordonat Galeria Nouă, spațiu dedicat fotografiei și filmului experimental. Din 2007 predă la Departamentul Fotografie și Imagine Dinamică al Universității Naționale de Artă din București. Proiectele sale artistice sunt realizate în diverse medii: fotografie, desen, obiect, colaj textil, instalație. Pe lângă acestea, realizează materiale documentare despre scena artelor vizuale din România din a doua parte a secolului XX până în prezent: cartea *Fotografia în arta contemporană. Tendințe în România după 1989* (2006), seriile de interviuri *Mărturii XXI – Revizitând trecutul* (2008-2012) și *Întâlniri în atelier: despre practici artistice în arta contemporană* (2019).

One of the thoughts that went through my mind at the beginning of the quarantine was that I didn't want to waste my time anymore on things that don't bring me joy. All of a sudden, this time spent at home appeared. I didn't perceive it as a gift, but rather as a dark joke from the Universe – a long-awaited time for rest, only received in a completely unexpected, absurd context with apocalyptic undertones. However, I thought it may be a good time to test some of the ideas I had for a while, be it the ones I've written down or just toying around with in my mind. I recently went to the Bucur Obor Market and bought a bunch of textiles such as felt and different accessories, so I was quite prepared by the time the self-isolation started.
I spent the first month working intensively on a new series, titled *Soft Drawings_Subconscious Narratives*. This brought me immense joy, as I was immersed in the universe of childhood images and family relations, an area I've been wanting to explore for a long time after reading Anne Ancelin Schützenberger's *The Ancestor Syndrome*. I started with a series of drawings made out of felt and textiles, a relative departure from my usual work, but as the pieces helped me reconnect with figurative art, I let them carry me away and fully surrendered to the impulse. Despite the unclear situation and general panic, I would go to sleep thinking about these drawings and wake up with them still on my mind.
On the other hand, classes and all the activities from the university moved online, the syllabus and assignments have been reconfigured and adapted and everything became really intense. By the second month, I started experiencing fatigue and all of a sudden I was tired, nervous and impatient.
In spite of everything going on, I continued with the series and expanded the characters developed with textiles onto other media, using ethereal, transparent fabric and photograms on black and white photographic paper in an improvised darkroom at home.
These pieces led me to a character who I feel is giving me a lot of room to work with in the future, the silhouette of a side profile self-portrait, in which I make fun of my own shadow, my fears and insecurities. It is about laughing and crying at the same time and treating yourself with kindness.

Aurora Király is an artist, curator and cultural and educational project initiator. Alongside graduating from the Bucharest National University of Arts (UNArte), she also holds a master's in cultural management from ECUMest. Between 2001-2008 she was a coordinator for Galeria Nouă, a space dedicated to photography and experimental film. She has been teaching at the Photography and Moving Image department of the Bucharest National University of Arts since 2007. As an artist, she works in various media such as photography, drawing, object, textile and installation. She also creates various works documenting the Romanian visual arts scene from the '50s onward such as the book *Photography in Contemporary Art. Trends in Romania after 1989* (1996), the interview series *XXI Testimonies – Revisiting the Past* (2008-2012) and *Studio Meetings: On Artistic Practice in Contemporary Art* (2019).

Translated by andra nikolayi



SOFT DRAWINGS_SUBCONSCIOUS NARRATIVES (Network Veins), 2020, Felt, cotton, mesh, 49 x 60 cm. Photo: Iosif Király.
SOFT DRAWINGS_SUBCONSCIOUS NARRATIVES (Network Veins), 2020, fetru, bumbac, plasă, 49 x 60 cm. Foto: Iosif Király.

SOFT DRAWINGS_SUBCONSCIOUS NARRATIVES (Blue hazmat suit), 2020, Felt, cotton, mesh, 49 x 60 cm. Photo: Iosif Király.
SOFT DRAWINGS_SUBCONSCIOUS NARRATIVES (Blue hazmat suit), 2020, fetru, bumbac, plasă, 49 x 60 cm. Foto: Iosif Király.

CIPRIAN MUREȘAN

În toată nebunia care a fost, și persistă, primul impuls a fost să continui ce aveam pe rol. Așa că, în primele zile, am schițat o propunere pentru o sculptură care combină fragmente dintr-un Lenin spart, poate Lenin-ul dat jos din Piața Presei din București. Se zice că și el, la rândul lui, a fost reciclat din statuia lui Ferdinand (care a fost topită). Îmi place ironia de a reda Bucureștiului materialul brut, în alte forme, în alte ideologii, în alte epoci. Toate acestea păreau că au sens până când nu au mai avut, așa că am început să desenez pisicile din casă și plantele de apartament, care mi-au amintit de un dialog inițiat de Mihnea Mircan despre *Daphne și Apollo* a lui Bernini. Pornind de aici, am început alte desene și rezultatul, pe moment, al acestui schimb de idei la depărtare, a fost un fel „jurnal" desenat.

Ciprian Mureșan (n. 1977) locuiește și lucrează la Cluj.
Expoziții solo: *Ciprian Muresan*, S.M.A.K. Museum, Ghent (2019); *Incorrigible Believers*, Plan B, Berlin (2018); *Art Club 22: Ciprian Muresan*, Villa Medici, Roma (2018); *Your survival is guaranteed by treaty*, Ludwig Museum, Budapesta (2015); *Recycled Playground*, Contemporary Art Gallery, Vancouver (2013); Tate Modern, Londra (2012, with Anna Molska); Neuer Berliner Kunstverein, Berlin (2010).
Expoziții de grup: *Scenes from the Anthropocene*, Bonnefanten Museum, Maastricht (2020); *An Opera for Animals*, Para Site, Hong Kong (2019); *How We Live*, Hudson Valley MOCA, Peekskill New York (2019); *Ciprian Muresan and Serban Savu, L'entretien infini*, Centre Pompidou, Paris (2018); *Viva Arte Viva*, a 57-a Bienală de la Veneția (2017); *Six Lines of Flight*, Museum of Modern Art (MOMA), San Francisco (2012); *Promises From the Past*, Centre Pompidou, Paris (2010); *The Seductiveness of the Interval*, Pavilionul României la cea de-a 53-a Bienală de la Veneția (2009); *The Generational: Younger Than Jesus*, New Museum, New York (2009).

With all the madness going on, my first impulse was to continue my work. So in the first few days, I sketched out a proposal for a sculpture combining fragments from a broken Lenin statue, maybe the one taken down from Piața Presei in Bucharest. It's said that this statue, in turn, had been recycled from the statue of King Ferdinand. I like the irony of giving back the raw material to the city of Bucharest, in new forms, ideologies, and periods.
All these seemed to make sense until they didn't, so I started drawing my cats and plants, which reminded me of a dialogue I had with Mihnea Mircan about Bernini's *Daphne and Apollo*. Starting from that, I began some new drawings, and the result of this exchange of ideas at a distance was a kind of "diary" through drawings.

Ciprian Mureșan (b. 1977), lives and works in Cluj.
Solo exhibitions include: *Ciprian Muresan*, S.M.A.K. Museum, Ghent (2019); *Incorrigible Believers*, Plan B, Berlin (2018); *Art Club 22: Ciprian Muresan*, Villa Medici, Rome (2018); *Your survival is guaranteed by treaty*, Ludwig Museum, Budapest (2015); *Recycled Playground*, Contemporary Art Gallery, Vancouver (2013); Tate Modern, London (2012, with Anna Molska); Neuer Berliner Kunstverein, Berlin (2010).
Group exhibitions include: *Scenes from the Anthropocene*, Bonnefanten Museum, Maastricht (2020); *An Opera for Animals*, Para Site, Hong Kong (2019); *How We Live*, Hudson Valley MOCA, Peekskill New York (2019); *Ciprian Muresan and Serban Savu, L'entretien infini*, Centre Pompidou, Paris (2018); *Viva Arte Viva*, 57th Venice Biennale (2017); *Six Lines of Flight*, Museum of Modern Art (MOMA), San Francisco (2012); *Promises From the Past*, Centre Pompidou, Paris (2010); *The Seductiveness of the Interval*, the Romanian Pavilion at the 53rd Venice Biennale (2009); *The Generational: Younger Than Jesus*, New Museum, New York (2009).

Translated by Rareș Grozea

◄ *Schițe pentru o statuie Lenin reciclată*, 2020, creion pe hârtie A4.
Sketches for a Recycled Lenin Statue, 2020, pencil on A4 paper.

Stânga sus / Up left:
***Seria Plante de apartament*, 2020, creion pe hârtie A4.**
Houseplants Series, 2020, pencil on A4 paper.

Dreapta sus și jos / Up right and bottom:
***Studiu după Daphne și Apollo de Bernini*, 2020.**
Study after Bernini's Daphne and Apollo, 2020.

***Studiu după Daphne și Apollo de Bernini*, 2020, creion pe hârtie A4.**
Study after Bernini's Daphne and Apollo, 2020, pencil on A4 paper.

LEA RASOVSZKY

I AM FLUENT IN ISOLATION

Asta scriam cândva într-un carnețel și a devenit ulterior titlu de lucrare. În 2015, am construit o cascadă metalică, luminată de leduri albastre, acvatice și se numea exact așa: *I Am Fluent in Isolation*. Pe fundal se auzea vocea mea, povestind despre trecerea de la spațiul interior la exterior, despre dorința de a te izola pentru a comunica mai bine cu un sine pe care distragerile de atenție îl diluează, despre cum autoreflecția este o pătură de sticlă care pare că te protejează, dar de fapt te expune în mod direct, poate chiar crud. Era vorba despre timp și despre cum cascadele, să zicem, nu au o noțiune a timpului. Scurgerea lui și felul în care ne erodează este o preocupare doar a speciei noastre.
Acum, mulți ani mai târziu, izolarea poetică despre care vorbeam a căpătat o neașteptată formă concretă. De undeva, din exterior, realitatea a impus reguli incompatibile cu traiul în proximitatea altora, cu atingerea și tot setul de comportamente care ne fac înrudiți și conectați și i-a dat un nume apocaliptic, o greșeală de exprimare cu consecințe periculoase: „distanțare socială". Deci nu doar fizică, ci mai mult de atât. Formularea asta nefericită s-a tradus în viața mea sub formă insulară. Până atunci, mă consideram oarecum peninsulă, dar mi-am retras rădăcinile, punțile, tentaculele, corăbiile și m-am împăturit în mine, în perimetrul meu vital, nu foarte mic, dar nici foarte mare. Mi s-a dat tema de a deveni fluentă în izolare, fără a avea un *deadline*, un scop sau o formă concretă de examen final. O tehnică de supraviețuire în fața unui *ceva* abstract, fără formă, ca venit dintr-un vis pe care nu îl recunoșteam ca fiind al meu.

Rezultatul a fost că nu am putut lucra, fluxul ideilor a secat, s-a produs un blocaj nicidecum violent, dar categoric, pe care l-am înțeles și acceptat destul de devreme și care m-a ținut imobilă, într-o stare de așteptare fără rezolvare, pe care încercam să o forțez ocazional cu câte un desen mic, câte ceva care să prevină blocarea arterelor creative. Nimic de care să mă atașez sau care să mă intereseze cu adevărat. Am decis să ascult un instinct subteran, primordial și foarte simplu: să-mi ascult corpul, pauza care se impunea, și să fiu atentă la o altă lume, în egală măsură a mea, dar imaterială, sălbatică: visele. Dintotdeauna am visat mult și intens și am considerat asta ca fiind o realitate aproape la fel validă cu cea trăită lucid, diurn. Dar, în perioada asta, a privitului pe geam și a liniștii apăsătoare, am decis să deschid alte ferestre și uși, pasaje secrete și să las ce găsesc acolo să se manifeste. Mă voi opri asupra a două vise.
Visul 1. Eram într-o pădure cu arbori înalți. Printre crengile lor vedeam un cer care anunța o furtună. Dar nu era nimic amenințător, mirosea a ud și a nou, norii erau monumentali, catifelați, păreau ca o plapumă protectoare. La marginea pădurii se afla un râu, iar eu începeam treptat sa intru în el, simțeam curentul cum mă trage ușor, dar ferm. Așteptam pe cineva, un ghid care să mă ducă pe partea cealaltă. Am văzut venind pe apă un bărbat într-o barcă improvizată, din cartoane și resturi de lemne, bucăți de metal, mare cât trupul lui, ca o capsulă plutitoare. Era un prieten – artist, R.T. Mi-a spus că apa aceea

▲ De sus în jos:
Poems for Tree Huggers, acuarelă pe hârtie, 40 x 40 cm, 2020.
Fane Întuneric, bust ceramic, acrilic, liner, 35 x 32 x 24 cm, 2020.

From top to bottom:
Poems for Tree Huggers, watercolor on paper, 40 x 40 cm, 2020.
Fane Darkness, ceramic bust, acrylic, liner, 35 x 32 x 24 cm, 2020.

► De sus în jos:
This is what the Universe sees right now, acuarelă pe hârtie, 29 x 21 cm, 2020.
This is where we are right now, decupaj, acuarelă pe hârtie, 18 x 10 cm, 2020.

From top to bottom:
This is what the Universe sees right now, watercolor on paper, 29 x 21 cm, 2020.
This is where we are right now, decupaj, watercolor on paper, 18 x 10 cm, 2020.

era Prutul, o apă cu care el a copilărit și pe care o cunoaște. M-a îndemnat să urc într-o altă barcă, o capsulă construită la fel, dar fix pentru dimensiunea mea. Am pornit prin acea apă verzuie și tulbure care curgea rapid și capsulele ne-au dus până pe celălalt mal, după o lungă plutire șerpuită, printre cumuluși de vegetație sălbatică. Am ieșit din bărcile capsule și acolo am găsit un „cimitir" al copilăriei, jucării uriașe de metal și lemn stăteau așezate într-un luminiș, ca într-un muzeu în aer liber sau ca relicvele unui bâlci. Avioane de metal prin care crescuse iederă, capete de păpuși, ursuleți nu din pluș, ci din piatră colorată, pieile unor mingi de fotbal atârnate pe o sârmă, săbii de lemn înfipte în pământ, supradimensionate și acaparate de vegetație, deși culorile lor încă se vedeau puternic; mă plimbam printre ele, iar R îmi spunea că acela este locul unde se retrag obiectele care ne formează, dar de care uităm. Așteaptă să le vizităm însă nu găsim niciodată timp. E un loc despre care nu știe nimeni și unde nu ajunge nimeni, decât dacă e condus și se lasă purtat de apa aceea tulbure care pare că vrea să te tragă în jos.
Visul 2: Eram cu mama în fața unei case. Mama îmi spunea că în acea casă e toată istoria familiei și e momentul să o văd. Casa era vagon, lungă, cu camere și segmente de diverse înălțimi și dimensiuni, corpurile nu se potriveau perfect unul cu celălalt,

I had written that phrase in a notebook somewhere. Later it became the title of one of my works. In 2015 I built a metallic waterfall, illuminated by blue LED lights, and I called it just that: *I am Fluent in Isolation*. My voice played in the background, speaking about the transition from an interior space to an exterior one, about the desire to self-isolate in order to better communicate with a self-diluted by everyday distractions, about how self-reflection is a glass blanket that only seems to protect you, in fact exposing you fully, perhaps painfully. It spoke about time and how waterfalls do not have a sense of it, so to say. The passing of time and the way it grinds us down is a purely human preoccupation.
Now, many years later, the poetic isolation I had tackled then has become unexpectedly concrete. From somewhere outside, reality has imposed new rules, rules incompatible with living in the proximity of others, with touching, and with all sorts of behaviors that bind us. These rules were given the apocalyptic and potentially dangerously misleading name of "social distancing." So, it is more than just physical. This unfortunate phrasing translated for me into a kind of personal insularity. Before that, I saw myself rather as peninsular, but then I had to withdraw my roots, my bridges, tentacles, and ships. I folded into myself, within my not-too-small, not-too-big vital space. I had to become fluent in isolation, without the concreteness of a *deadline*, a goal, or a final exam. I had to survive in the face of an abstract *something* seemingly spawned out of a dream I could no longer recognize as mine.
The result was that I could not work anymore. My flow of ideas ran dry, I was suffering from a non-violent but absolute blockage which I soon came to understand and accept. It kept me suspended, in a state of waiting with no resolution in sight, which I would occasionally try to force into a small drawing, anything to still keep my creativity flowing. Nothing to become attached to or to really interest me though. I decided to follow a subterranean, primal instinct: to listen to my body, to the pause I was forced to take, to pay attention to a different world, but a world still mine, immaterial and wild: dreams. I have always had long intense dreams, and I have always thought of them as a reality almost as valid as waking life. But during this period, the period of gazing out the window and of heavy silence, I decided to open new windows, doors, and secret passageways, to allow whatever dwelled beyond to manifest itself. I will talk about two dreams I had.
Dream 1: I was in a forest surrounded by tall trees. Through their branches I could see the sky. It looked like a storm was coming, but there was nothing threatening about it. Everything smelled of wet and new, the clouds were monumental and fluffy, like a giant protective blanket. At the edge of the forest was a river, and I slowly started to walk into it, and I felt the current pulling me slowly but firmly. I was waiting for someone, a guide to take me to the other side. I saw a man sailing down the river in an improvised boat, no bigger than himself, made of cardboard, pieces of wood, and scraps of metal, like a floating capsule. It was an artist friend of mine, R.T. He told me that we were on the Prut River, a river he grew up with and knew intimately. He encouraged me to get onto a different boat, a similarly built capsule that was my size. I began floating down the greenish, murky waters, winding through the wild vegetation, until eventually our capsules arrived on the other side. We stepped out of our boat capsules and found a "graveyard" of childhood: giant metal and wooden toys stood there, in a clearing, like in an open-air museum or an abandoned fairground. Metal planes overgrown with ivy, doll heads, teddy bears made of colored stone instead of plush, skins of soccer balls hanging on a wire, oversized wooden swords stuck in the ground and covered in

părea o înșiruire de stiluri și atmosfere eterogene. Am intrat într-o primă cameră, o cameră rustică, cu o mulțime de paturi ca de tabără, din lemn sculptat; la căpătâiul fiecărui pat, să fi fost vreo 20, erau așezați brazi uscați, ca cei care se folosesc la sate pentru nunți. Pe paturi era așternut curat alb și cergi din lână colorată împletită. Mirosea a plante, a mușețel. Din acea cameră am intrat într-o alta, mai înaltă, ai cărei pereți erau acoperiți cu biblioteci și cărți: era o cameră întunecoasă care mirosea a hârtie și a ceară, o cameră prăfuită și misterioasă, era camera bunicilor. Căutam printre obiecte și găseam batiste, ochelari, mici artefacte personale, un stetoscop. Din acea cameră mama m-a dus într-o alta, poate cea mai mare, o cameră lungă, ca un supermarket, cu rafturi cu fructe și produse de tot felul; mama îmi arăta ce e sănătos de acolo, ne plimbam printre șiruri lungi de produse, nu era nimeni acolo și se auzea doar zbârnâitul neoanelor, al unei prezențe electrice. Căutam împreună raionul cu apă, voiam să fie rece. Apoi de acolo am ieșit, în mod neașteptat, printr-o ieșire de urgență, într-o curte interioară, pietruită și austeră, cu doi brazi înalți și monumentali, seculari și tăcuți. Era o bancă acolo și ne-am așezat împreună.
În capătul opus ieșirii de urgență se vedea un templu din piatră, înalt, auster și el, impenetrabil. Avea coloane mari de piatră și o ușă ca de seif, îi simțeam greutatea trecându-mi degetele peste decorațiunile metalice, peste niturile masive, mari cât pumnul meu. Mama mi-a zis că aici trebuie să intru singură, ea a mai fost și știe, dar acum e momentul meu, ea mă va aștepta pe bancă. Pare că simțeam răcoarea de dinăuntru, știam că acolo e un întuneric blând, care îmi va arăta ceva esențial. M-am trezit înainte de a împinge cu toată greutatea trupului meu din vis acea ușă de seif.
Ambele vise sunt despre descoperiri, despre locuri secrete. Și despre copilărie (când mă jucam mult singură, pentru că îmi plăcea, construiam lumi intime și complexe). Perioada asta a fost paradoxală și din acest motiv. M-a ținut captivă, ca pe mulți alții, m-a făcut să resping productivitatea superficială, manifestă și lucrul fără țintă, dar mi-a oferit posibilitatea fragilă de a căuta în locuri unde altfel poate nu m-aș fi dus de bună voie, din lipsă de timp, din abundență de distrageri de atenție etc.
Acum, post-limitări fizice, am început să lucrez, tot acasă, în lipsa unui atelier. Am făcut 3 busturi ceramice, trei solitari, ca de obicei, pentru care voi construi camere. Fiecare va fi în universul lui impenetrabil pe care ceilalți îl vor putea vedea prin găuri de cheie, crăpături în perete. Atât. Nu știu încă totul despre ei, îi descopăr treptat, la fel cum am făcut și cu mine.
Am devenit (mai) fluentă în izolare și acum știu să o practic fără frică, ca pe o respirație subterană care extinde supapele necunoscute ale unui set de plămâni fantomă.

vegetation, though still very colorful. I walked among them, and R told me that this was the place where the objects that shaped us, but we later forgot, go. Here they wait for us to visit them, but we never find the time. It is a place nobody knows about and nobody reaches unless led, unless they follow the murky waters that seem to want to drag you down.
Dream 2: I was with my mother in front of a house. Mother was telling me that the house contained our entire family history and it was time I saw it. It was a long house with rooms and segments of various heights and sizes. Its parts did not quite fit together. It seemed more like an amalgamation of styles and moods. We entered the first room, a rustic room with multiple wooden bunk beds; at the head of each bed – must have been around 20 of them – were dried fir trees, the kind used in village weddings. The beds had white sheets and traditional bedspreads woven from dyed wool. It smelled of plants, of chamomile. From that room we then entered another. This one was taller and its walls were lined with bookshelves full of books. It was a dark room, smelling of paper and wax, a dusty, mysterious room: it was my grandparents'. I was rummaging through the objects there, finding handkerchiefs, glasses, small personal trinkets, and a stethoscope. From there, mother went on into a larger – perhaps the largest – room. It was long, like a supermarket, with shelves stocked with fruits and all kinds of products. There was nobody there, and all you could hear was the buzzing of the neon lights, an electric presence. Together we were searching for the water aisle, and we were hoping it would be cold. Then, unexpectedly, we went through an emergency exit and came out into an inner courtyard, stone-paved and austere, with two tall, monumental fir trees, ancient and silent. There was a bench there on which we sat. Opposite the emergency exit you could see a stone temple, tall, austere, and impenetrable. It had large stone columns and a door like a safe. I could feel its weight as I brushed my fingers against its metallic decorations, its massive bolts, big as my fist. Mother told me that I had to go in alone, that she had already been there, and now it was my turn. She would wait for me on the bench. I could almost feel the cool air inside. I knew that beyond was a soft darkness that would show me something important. I woke up before being able to push that safe door with my whole dream weight.
Both dreams are about discovery and secret places. And also, about childhood (I used to play alone a lot, and I enjoyed building complex private worlds). In a sense this period has been paradoxical. It has held me captive, made me reject superficial notions of productivity, working for the sake of working, instead offering me the fragile possibility of venturing into places I might not have gone willingly, due to a lack of time, an abundance of distractions, etc. Now, in the absence of physical limitations, I have been working from home, lacking a studio. I have made three clay busts, lonely, as usual, for which I will build rooms. Each will be in his own impenetrable universe that the others will be able to spy into through keyholes or cracks in the wall. That's it. I don't yet know everything about them. I discover such things gradually, as I have done with myself.
I have become (more) fluent in isolation, and now I know how to practice it without fear, like an underground breath that stretches the unknown valves of a pair of phantom lungs.

► ***Turn into Nature. What else is there to do*, acuarelă pe hârtie, 30 x 30 cm, 2020.**
Turn into Nature. What else is there to do, watercolor on paper, 30 x 30 cm, 2020.

Proiectele Leei Rasovszky (n. 1986) problematizează clișeele de gândire și valorile societății actuale, față de care se plasează permanent critic. Totul este filtrat printr-un stil de desen ironic și brut, deseori combinat cu instalații imersive care implică privitorul pentru completarea contextului. Expoziții (selecție): *Bruiaj*, Fundația Art Encounters, Timișoara (2020); *EX-EAST. Past and recent stories of the Romanian avant-gardes*, Espace Niemeyer, Paris (2019); *Homo Deus*, Mobius Gallery, New York (2018); *I Am At My Most Beautiful When I Am Alone*, Mobius Gallery, Bucharest, Romania (2017, solo); *Viața – mod de întrebuințare*, Bienala Art Encounters, Timișoara (2017); *Out of the Blue, Galeria Mobius*, București (2017); *FLIRT*, Im Hinterzimmer, Karlsruhe (2016); *Building Modern Bodies*. *The Art of Bodybuilding*, Zurich KunstHalle (2015).

Lea Rasovszky (b. 1986) works on projects that problematize our society's conceptual cliches and values, towards which she always takes a critical stance. Her thought is filtered through an ironic and raw style of drawing, often mixed within immersive installations that involve the viewer. Exhibitions (selection): *Bruiaj*, Fundația Art Encounters, Timișoara (2020); *EX-EAST. Past and recent stories of the Romanian avant-gardes*, Espace Niemeyer, Paris (2019); *Homo Deus*, Mobius Gallery, New York (2018); *I Am At My Most Beautiful When I Am Alone,* Mobius Gallery, Bucharest, Romania (2017, solo); *Life – way of using*, Bienala Art Encounters, Timișoara (2017); *Out of the Blue*, Galeria Mobius, Bucharest (2017); *FLIRT,* Im Hinterzimmer, Karlsruhe (2016); *Building Modern Bodies*. *The Art of Bodybuilding*, Zurich KunstHalle (2015).

Translated by Rareș Grozea

***Paradis perdus V (primăvara)*, 35 x 27 cm, în lucru.**
Paradis perdus V (spring), 35 x 27 cm, work in progress.

IOANA STANCA

Perioada de izolare a însemnat pentru mine o perioadă de reflecție: despre vulnerabilități, în primul rând, despre timp și relația noastră cu el, despre natură, despre oraș și reevaluarea nevoilor. Deși felul meu de a lucra presupune, în general, perioade de semi-izolare în care îmi place sa fiu total absorbită de proces, nevoia de a mă ști pe mine și pe cei dragi în siguranță a anulat pentru o vreme nevoia de a produce artă. Nu mi-am impus deloc să fiu productivă, am preferat să aștept în liniște, să-mi acord timp, să mă adaptez. Am simțit că unei situații total noi nu trebuie să-i răspund cu obiceiuri vechi. Am simțit, mai degrabă, că acesta este un moment în care solidaritatea și grija față de ceilalți sunt prioritare. Am vrut să mă fac utilă și, inspirată și încurajată de un grup de artiste din Praga, am învățat să cos măști de protecție, folosind bucățile de bumbac pe care le aveam acasă. Aceste măști au fost oferite celor care au avut nevoie de ele.
Abia în a doua jumătate a perioadei de izolare, când lucrurile s-au mai liniștit, am început o broderie nouă, pentru care, în mod inconștient, mi-am pus niște limite. A rezultat astfel cea mai “restrictivă” lucrare pe care am făcut-o până acum, pentru care am folosit doar două culori: roșu și verde. În rest, am scris proiecte și mi-am reluat cercetările.
În toată această perioadă, am tânjit după grădini și după natură. Am privit fascinată, din balcon, explozia primăverii în toată desfășurarea ei voluptoasă, senzuală aproape. A fost interesant să-mi observ vecinii din celelalte balcoane. Folosite mai mult ca spații de depozitare, și-au regăsit scopul și au devenit locuri de socializare, jucat cărți sau remi. Mi s-a părut că a fost o bună ocazie în care mulți oameni și-au reevaluat proximitățile. Din păcate, acest obicei a dispărut imediat ce starea de urgență s-a încheiat. În balcoane s-au reîntors bicicletele.
În ansamblu, perioada de izolare m-a determinat să regândesc ideile de consum și sustenabilitate. Acestea sunt concepte care mă preocupă din ce în ce mai mult și care s-au cristalizat deja, în parte, într-un workshop pe care l-am ținut recent, la École européenne supérieure d'art de Bretagne, la care am folosit doar textile reciclabile.
Cred că acesta este un moment cu adevărat important, în care avem șansa să regândim practici și obiceiuri, să conștientizăm faptul că toate acțiunile noastre sunt legate în mici noduri și duc, până la urmă la un punct comun: felul în care respectăm și gestionăm resursele Planetei.

Ioana Stanca s-a născut în 1987 în România. A studiat pictura la Accademia di Belle Arti di Roma, Italia, și la Universitatea Națională de Arte din București, unde și-a luat licența și masterul. Cercetările ei în domeniul texturilor și tactilului au determinat-o pe Ioana să-și îndrepte atenția spre alte medii în afară de pictură și să se axeze pe noi tehnici de lucru cu textilele, totul în manieră autodidactă.
Expoziții recente (selecție): *Yes Oui Canot*, Maison de la Fontaine, Brest; *Make a Tool*, EESAB, Brest; *My solo group show*, CAV, București; *Mythologies*, Centre Culturel de Rencontre Abbaye de Neumunster, Luxemburg; *PPM #4 - copy art show*, Aici Acolo Pop Up Gallery, Cluj;
At different angles, MNAC, București; *Soft Rituals*, NON PLUS ULTRA, Cluj, *Art on Stage*, Art Safari Bucharest; *Valija DADA*, Kirchner Cultural Center, Buenos Aires.

For me, this period of isolation has been a period of reflection, first of all on vulnerability, on time and our relationship to it, on nature, on urban life, and on rethinking our needs. Even though my style of working generally demands periods of semi-isolation, during which I am completely absorbed by the art-making process, the need to know myself and my loved ones safe made my need to make art disappear for a while. I didn't set out to be productive. I preferred to wait in silence, to give myself time, and to adapt. I felt that the answer to a completely new situation did not lie in old habits.
I felt rather that this was a moment when solidarity and showing care for others were the priority. I wanted to make myself useful, and, inspired and encouraged by a group of women artists in Prague, I learned to sew masks, for which I used bits of cotton I had lying around. Then, these masks were offered to those in need.
In the second half of the isolation period, after things had quieted down a bit, I started a new embroidery, for which I unconsciously set myself some limits. What resulted was my most "restrictive" work to date, for which I only used two colors: red and green. Besides that, I wrote projects and resumed my research.
During this whole time, I constantly craved gardens and nature. From my balcony I watched with fascination the voluptuous, almost sensual unfolding of spring. It was interesting to observe my neighbors on other balconies. Having been used more as storage spaces, they were restored to their initial uses of social spaces where people would play cards or rummikub. I thought this was a good opportunity for people to reevaluate their proximities. Sadly, this habit ended once the state of emergency was lifted, and the bicycles reclaimed their place on the balconies.
Overall, this isolation period has made me rethink the ideas of consumption and sustainability. These concepts have been having an increasingly strong influence on me. This preoccupation has already partly materialized through a workshop I recently held at the École européenne supérieure d'art de Bretagne, for which I only used recyclable materials.
I think we are living in a truly important moment. We now have the chance to rethink our practices and habits, and to become aware of the fact that all our actions are entangled and ultimately connect back to a common node: the way in which we respect and manage the Planet's resources.

Ioana Stanca was born in 1987 in Romania. She studied painting at Accademia di Belle Arti di Roma, Italy and the National University of Arts Bucharest, where she received her BFA and MFA. Her research in textures and tactility, determined Ioana to expand her attention towards other media besides painting and to focus on different techniques of working with textiles, explored in a self-taught manner. Bretagne, Site de Brest, where there were used only recyclable textiles.
Recent shows include: *Yes Oui Canot*, Maison de la Fontaine, Brest; *Make a Tool*, EESAB, Brest; *My solo group show*, CAV, Bucharest; *Mythologies*, Centre Culturel de Rencontre Abbaye de Neumunster, Luxemburg; *PPM #4 - copy art show*, Aici Acolo Pop Up Gallery, Cluj; *At different angles*, MNAC, București; *Soft Rituals*, NON PLUS ULTRA, Cluj; *Art on Stage*, Art Safari Bucharest; *Valija DADA*, Kirchner Cultural Center, Buenos Aires.

Translated by Rareș Grozea

MIKI VELCIOV. INTERVENȚII ÎN NATURĂ

MIKI VELCIOV'S INTERVENTIONS IN NATURE

Text: Maria Orosan-Telea

(UN)parallel

Intervenția de Land Art a fost realizată în luna martie 2020 în satul Saravale din județul Timiș. Lucrarea folosește metoda punctului de vedere privilegiat, singurul punct din care imaginea se formează așa cum artistul a conceput-o. Principiile psihologiei percepției și mecanismele optice prin care se pot crea iluzii sunt aplicate aici la scară mare, antrenându-l pe privitor într-o descoperire treptată și ghidată.

Proiectul pleacă de la ideea iluziei lui Hering, în care două linii paralele apar deformate – concave sau convexe – în funcție de fundalul pe care ele sunt plasate. Lucrarea oferă, însă, reversul acestei situații, căutând soluțiile matematice pentru ca liniile convergente într-un punct imaginar, să apară ca fiind paralele în momentul în care sunt privite din unghiul prestabilit.

(UN)parallel

This land art intervention was made in March 2020 in the village of Saravale in Timiș County. The work is built around a privileged vantage point, the only one from which you can see the whole picture as the artist conceived it. The artist uses principles of perception psychology and optical illusions to guide the viewer in a gradual discovery.

The concept is based on the Hering illusion, where two parallel lines appear either concave or convex depending on the background. The work, however, offers the opposite effect. The artist found mathematical solutions to make lines converging at an imaginary point appear parallel when seen from the right angle.

(UN)parallel, 2020, proiect de Land Art în satul Saravale, județ Timiș. 58,5 x 14,0 m.
Prin amabilitatea artistului. Credit foto: Karacioni Iosif.

(UN)parallel, 2020, land art project in the village of Saravale.
Timiș county, 58.5 x 14 m. Courtesy of the artist. Photo: Karacioni Iosif.

SELF DEFENSE

Lucrarea Self Defense chestionează aspecte legate de instinctul de supraviețuire, înțeles atât în sens fizic, cât și psihologic.

O serie de elemente cu aspectul unor spini supradimensionați populează un spațiu natural, creând un context al intimidării și apărării în fața situațiilor potențial vătămătoare. Așa cum natura dezvoltă propriile sisteme defensive, impunând un anumit tip de atitudine factorilor externi cu care vine în contact, dispunerea elementelor în cadrul acestei instalații obligă la o coregrafiere a mișcărilor în funcție de coordonatele lor spațiale.

Echilibrul precar dintre vulnerabilitate și agresivitate este pus în discuție prin aparenta rigiditate a spinilor, care intră în contradicție cu materialul moale și flexibil din care sunt realizați. Se face trimitere, astfel, la mecanismele complexe ale instinctului de conservare pe care natura le generează, depășind formele rudimentare de autoapărare. Transferate asupra psihicului uman, aceste principii presupun strategii sofisticate în confruntarea cu realitatea, acceptarea slăbiciunilor și crearea contextelor favorabile transformării lor în atuuri.

Intervenția a fost realizată la sfârșitul lunii mai, la Pădurea Verde (Timișoara/Giarmata Vii).

Miki Velciov (n. 1968) a studiat pictura la Facultatea de Arte din Timișoara între 2010 și 2015. Relația cu natura este esențială în creația sa, dând fundament câtorva direcții de explorare: folosirea materialelor naturale în instalații care se concentrează asupra aspectelor imperceptibile pe care materia organică sau anorganică le ascunde, realizarea unor proiecte de Land Art izolate și efemere și a unor intervenții de mari dimensiuni în peisaj. Din 2016, beneficiază constant de rezidențe artistice în țară și străinătate (Franța, Italia, Bulgaria, Germania) care îi permit punerea în practică a unor astfel de idei. Este membru fondator al grupului Avantpost cu care a expus începând din 2014.

SELF DEFENSE

The work *Self Defense* questions certain aspects of the survival instinct, in a physical and psychological sense.

A series of oversized spikes populate a natural space, like an intimidation and defense mechanism against potentially harmful situations. Just as nature develops its own defense systems, thereby demanding a certain attitude from those who come into contact with them, the placement of the installation's elements forces the visitor to organize their own movements according to the spikes' placement.

The precarious balance between vulnerability and aggression is expressed through the apparent rigidity of the spikes, which contrasts with the softness and flexibility of the material they are made of. One is made aware of the complex mechanisms at work in the instinct of self-preservation generated by nature, going beyond rudimentary defense mechanisms. If we apply these to the human mind, one notes the sophisticated strategies our psyche employs in facing reality, accepting weaknesses, and creating situations where they can be turned into strengths.

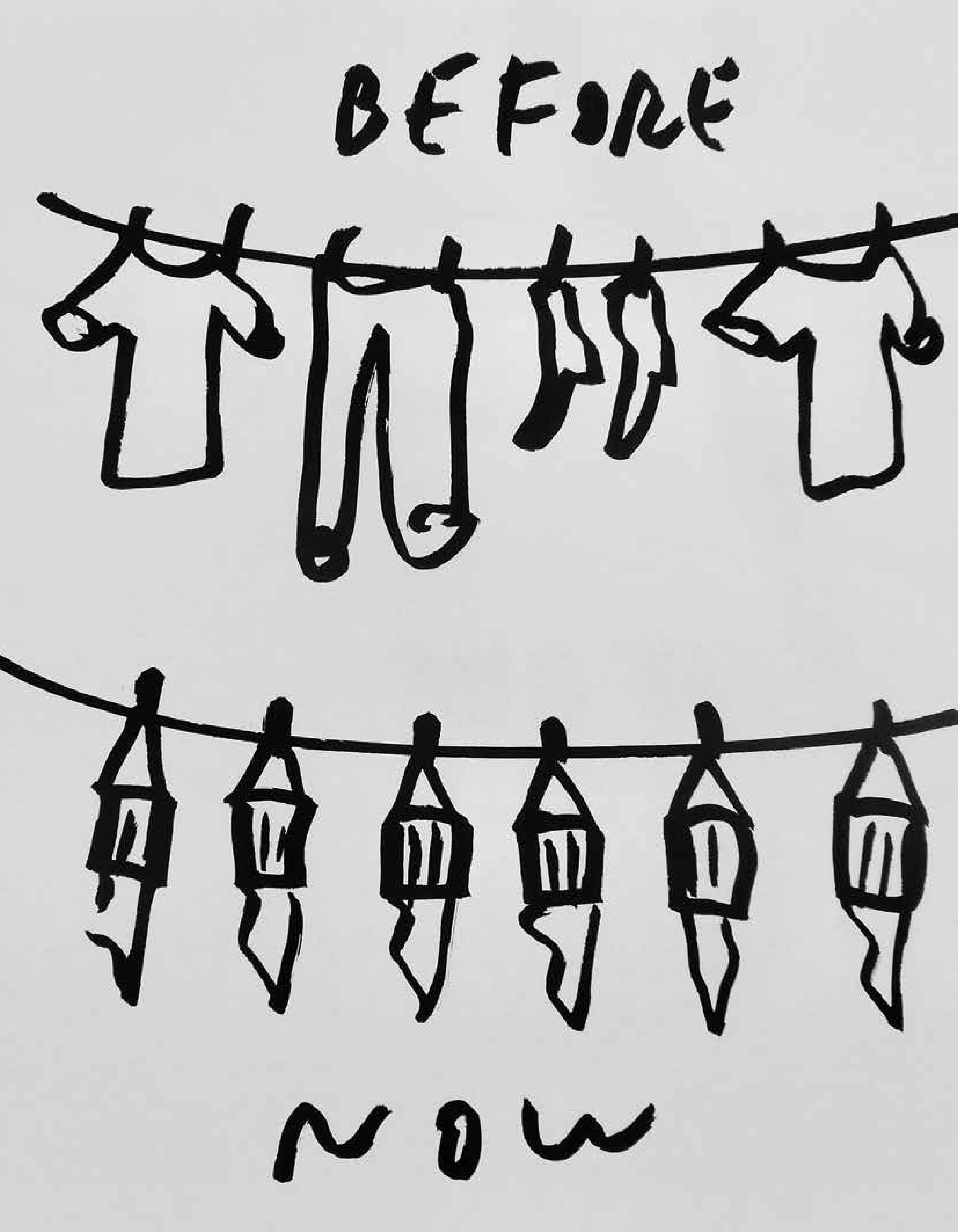
The intervention was carried out at the end of May, in Pădurea Verde (Timișoara/Giarmata Vii).

Miki Velciov (b. 1968) studied painting at the Timișoara Faculty of Arts between 2010 and 2015. The relationship to nature is an essential theme in his works, opening up possibilities: the use of natural materials in installations that focus on the imperceptible aspects hidden within organic and nonorganic matter, the creation of remote and ephemeral land art projects, of large-scale landscape interventions. Since 2016 he has continuously been on residencies abroad (France, Italy, Bulgaria, Germany), where he has the possibility of putting his ideas into practice. He is also the founding member of the Avantpost group, with which he has been exhibiting since 2014.

Translated by Rareș Grozea

Pagina următoare:
Self Defence, 2020, intervenție în natură (14 module realizate din material textil, lemn stratificat, fir oțel, fir PVC, tije metal), 11,10 x 7,4 x 4,0 m.
Prin amabilitatea artistului. Credit foto: Miki Velciov.

Next page:
Self Defence, 2020, intervention in nature (14 sculptures made from textile, layered wood, steel wire, PVC wire, and metal rods), 11.10 x 7.4 x 4 m.
Courtesy of the artist. Photo: Miki Velciov.



PROIECTE DIN ROMÂNIA ÎN VREMEA PANDEMIEI
PROJECTS IN ROMANIA IN PANDEMIC TIMES

Dan Perjovschi pentru proiectul *Jurnal de virus* de la White Cuib Cluj.
Dan Perjovschi for the Project *Virus Diary* at White Cuib Cluj.

ARTIȘTI ÎMPREUNĂ

ARTISTS TOGETHER

Centrul Cultural Clujean

Cluj Cultural Centre

Centrul Cultural Clujean a lansat încă din primele zile ale perioadei de criză cauzate de pandemia Covid-19 în România un proiect național – Artiști Împreună – care a implicat artiștii români în lupta cu pandemia.
Mișcarea a fost inițiată de Centrul Cultural Clujean și Observatorul Român de Sănătate, cu sprijinul Băncii Transilvania. Misiunea mișcării a fost aceea de a angaja arta și pe artiști în efortul de a informa și conștientiza opinia publică din România cu privire la subiecte importante pentru această perioadă.
Pe platforma artistiimpreuna.ro artiștii au propus idei de lucrări pe 3 teme: #împreună, #responsabilitate, #eroi. Au fost înscrise peste 450 de propuneri, iar 45 dintre acestea au fost selectate pentru a fi finanțate, scopul mișcării fiind și de a oferi o minimă susținere artiștilor independenți puternic afectați financiar de această criză.
„Artiști Împreună este genul de mișcare de care avem nevoie în această perioadă – este o soluție agilă pentru sprijinirea artiștilor, care sunt plătiți pentru lucrările pe care le produc, dar este și o reflecție a rolului artei în societate", spune Corina Bucea, managerul proiectului.
Pe parcursul campaniei, artiștii au realizat lucrări în diferite medii – ilustrație, animație, video, fotografie, text literar sau lucrări audio. Au fost produse proiecte foto care documentează viața în izolare, lucrări audio care prezintă interviuri prin telefon cu persoane din Pata Rât sau persoane vârstnice din întreaga țară, performance-uri live pentru un singur spectator sau lucrări video colaborative. Toate lucrările selectate au fost produse pentru a putea fi prezentate online și reflectă temele și preocupările artiștilor în această perioadă.
Lucrările au fost diseminate prin platforma artistiimpreuna.ro și a partenerilor online și au fost preluate, printre alții, de Ministerul Sănătății.
Întreaga colecție de lucrări realizate în cadrul mișcării este disponibilă pe platforma www.artistiimpreuna.ro.
Mișcarea a inspirat crearea unei campanii similare în Faro, Portugalia, care a preluat modelul Artiști Împreună și a organizat un apel similar – Rolul artei în vremuri de criză pe aceleași teme: #împreună, #responsabilitate, #eroi și adresat artiștilor portughezi.
Perspectiva artiștilor implicați:
„Îmi place să cred că fiecare artist a adus prin contribuția sa puțină înțelegere și liniște față de toate schimbările la care suntem supuși acum." (Adela Holdon)

From the first days of the crisis period triggered by the Covid-19 pandemic in Romania, Cluj Cultural Centre launched a national project – Artists Together – engaging Romanian artists in the fight against the pandemic.
This movement was initiated by Cluj Cultural Centre and the Romanian Health Observatory, with the support of Banca Transilvania. Its mission is to engage art and artists in an effort to inform the public in Romania and raise its awareness on important subjects in this period of time.
Using the platform artistiimpreuna.ro, the artists proposed ideas for works on 3 themes: #together, #responsibility, and #heroes. Over 450 proposals were submitted, out of which 45 were selected to receive financing, the aim of the movement being also to offer a minimum support to independent artists who are severely financially affected by this crisis.
"Artists Together is the kind of movement that we need in this period – it is an agile solution to support the artists, who are paid for the works they create, but it is also a reflection into the role of art in society", says Corina Bucea, Project Manager.
During the campaign, the artists created works in different media – illustration, animation, video, photography, literary text, or audio. Photo projects were developed documenting life in isolation, audio works presented telephone interviews with persons from Pata Rât or elderly people throughout the country, live performances were held for only one spectator or video works were developed collaboratively. All of the selected works were produced in order to be showcased online, and they reflect the artists' themes and concerns during this period.

▲ Alina Andrei #responsabilitate *#responsibility*
◀ Adela Holdon #împreună *#together*
▼ Orsolya Gal #responsabilitate *#responsibility*

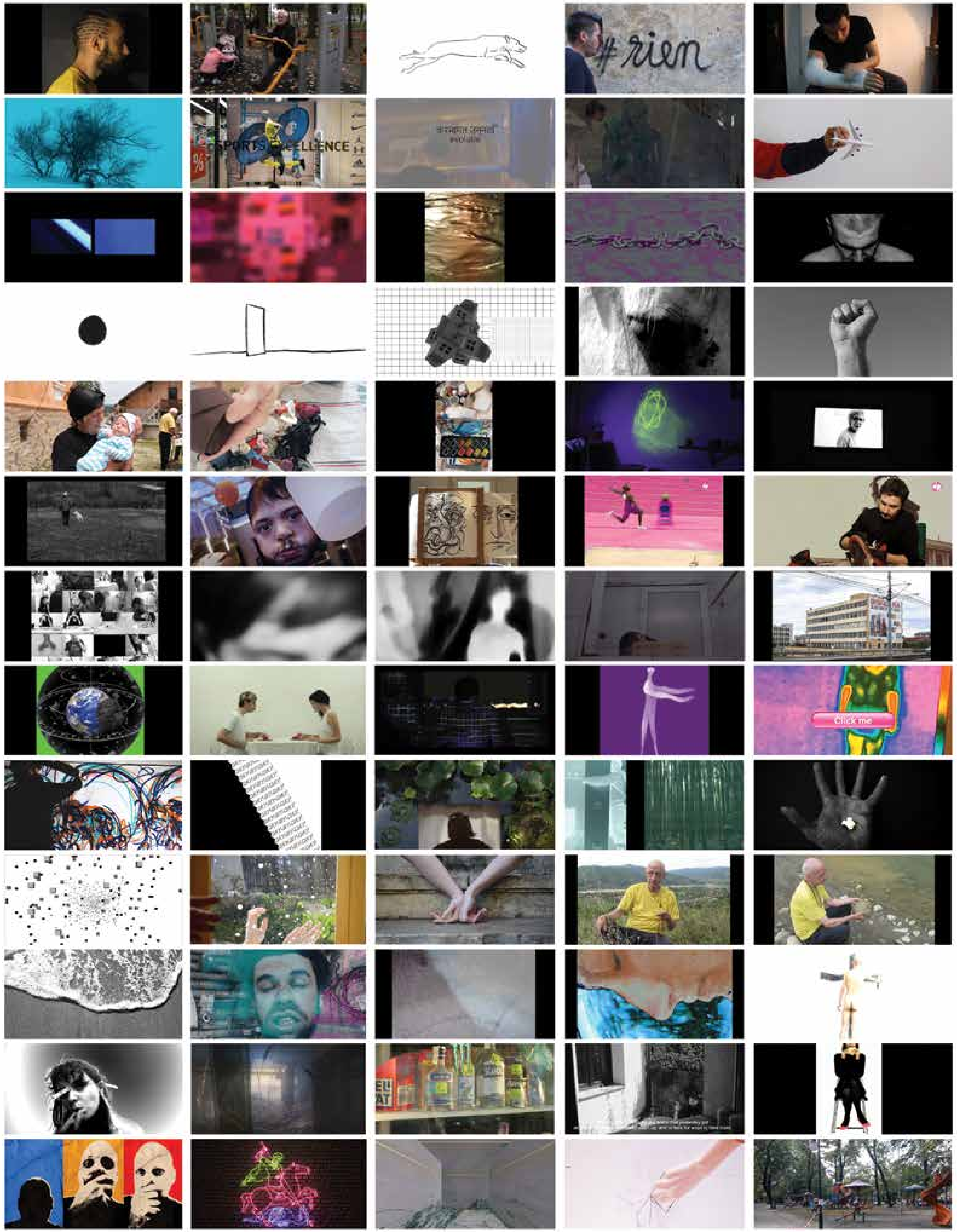
▲ KoterVilmos #responsabilitate *#responsibility*

„Pentru mine Artiști Împreună a fost prima inițiativă susținută de a apropia artiștii de nevoile comunităților afectate de Covid. Am luat-o ca pe o provocare, de a-mi pune talentul și ideile în slujba oamenilor, mai ales a celor în vârstă." (Ioana Păun)
„Într-o situație de criză este [...] indispensabilă comunicarea, cooperarea și solidaritatea între noi toți. Mișcarea Artiști Împreună a fost binevenită într-o perioadă de pandemie și distanțare socială, susținând implicarea pentru o cauză colectivă și oferind un fond de sprijin pentru artiști." (Koter Vilmos)

Centrul Cultural Clujean este o organizație non-guvernamentală de cultură și dezvoltare urbană care crede într-un oraș pe care cultura îl face prezent și uman. Misiunea sa este de a mobiliza cultura, în parteneriat cu alte sectoare, pentru a contribui la transformare socială, precum și la dezvoltare locală și regională.
Observatorul Român de Sănătate își propune să contribuie la îmbunătățirea sistemului de sănătate din România prin desfășurarea de studii de cercetare privind performanța politicilor și a serviciilor de sănătate.

The works were disseminated through the platform artistiimpreuna.ro and through the online partners, and then they were distributed, among others, by the Ministry of Health.
The entire collection of works created within this movement is available on the platform www.artistiimpreuna.ro.
The movement inspired the creation of a similar campaign in Faro, Portugal, where the model of Artists Together was implemented and a similar call addressed to the Portuguese artists was launched – The Role of Art in Times of Crisis – on the same themes: #together, #responsibility, #heroes.
The view of the participant artists:
"I like to think that every artist, through their contribution, brought a little understanding and peace in the context of all the changes we are facing now." (Adela Holdon)
"For me, Artists Together was the first active initiative to bring artists closer to the needs of the communities affected by Covid. I took it as a challenge to put my talent and ideas in the service of people, especially the elderly." (Ioana Păun)
"In a crisis situation, communication, cooperation, and solidarity between all of us are vital [...]. Artists Together was a welcome movement in a period of pandemic and social distancing, supporting the participation in a collective cause and offering a support fund for artists." (Koter Vilmos)

Cluj Cultural Centre is a non-governmental organization of culture and urban development that believes that culture makes cities present and human. Its mission is to mobilize culture, in partnership with other sectors, in order to contribute to the social transformation, as well as to the local and regional development.
The objective of the Romanian Health Observatory is to contribute to improving the healthcare system in Romania by carrying out research studies on the performance of healthcare policies and services.



LOGOUT 2.0 // PROIECȚII VIDEO LA FEREASTRĂ

VIDEO PROJECTIONS FROM THE WINDOW

Text: Dumitru Gurjii

E T A J artist-run space București
23.03. - 03.06.2020

Încă de la începutul restricțiilor care au paralizat actul socio-cultural, E T A J artist-run space se deschidea la stradă printr-o serie de proiecții video în cadrul unei ferestre dinspre str. George Enescu. Proiecțiile au fost transmise live pe FB, iar evenimentele anunțate s-au desfășurat în spațiul online.
În septembrie 2019, E T A J artist-run space anunța printr-un eveniment online proiectul LOG OUT 2.0. O serie de intervenții în spațiul public urmau să fie înfăptuite de artiștii care expuseseră deja aici anul anterior. Pe de altă parte, expoziția colectivă *Playing GOD, why?*, din octombrie 2019, îi făcea cunoscuți publicului pe noii artiști care urmau să expună în galerie pe parcursul următorului an. Un program intens se anunța cu acțiuni *indoor* (expoziții personale) și *outdoor* (intervențiile în spațiul public), dar care a fost perturbat de pandemia Covid-19.
În terapie intensivă de ceva vreme, arta românească, de la producție la interacțiunea cu publicul său, părea să urmeze a suferi mai mult ca oricând. La fereastra care închide spațiul izolării sale, la singura cale eficientă de adresare către publicul său, E T A J urma să iasă în stradă și în online cu o serie de proiecții video a unor filme realizate de artiști locali și din țară. Programul expozițional a fost întrerupt, iar situația de criză pentru scena artei a impus nevoia de adaptare la noile condiții și invenția unor noi forme de manifestare culturală. Publicul online a fost singurul căruia ne puteam adresa. Însă digitalul, prin imaterialitatea și impersonalitatea sa, nu a părut o soluție viabilă pentru acțiunile E T A J -ului pe perioada restricțiilor. Așa cum lucrarea artistului nu poate exista fără însemnul material, așa nici actul de a aduce creația artiștilor în fața publicului nu poate exista cu adevărat fără ca ceva memorabil să se întâmple, fără fenomenul din cotidian, fără actul material care să marcheze ritualic întâmplările generate de expunerea publică a lucrării artistice.
LOG OUT 2.0 – proiecții video a avut 2 prezențe, una în stradă și una în online. S-ar fi putut opta pentru publicarea creațiilor video în mediul online. S-a vrut însă intervenția efectivă în spațiul real aflat la granița dintre stradă și white cube, mai precis pe cadrul ferestrei galeriei. Fereastra fizică, ca element arhitectural și simbolic cu rol cvasi-arhetipal în evoluția artelor vizuale, a fost singura cale de acces către conținutul intern al entității E T A J.
LOG OUT 2.0 – proiecții video ar fi trebuit să fie inițial intervenția în spațiul public pe care Mircea Modreanu o gândise pentru proiectul inițiat de echipa E T A J încă la începutul anului expozițional. Seria de proiecții a început cu un video semnat

Since the beginning of the restrictions that paralyzed the socio-cultural events, the E T A J artist-run space opened to the street through a series of video projections from a window on George Enescu Street. The projections were broadcast live on Facebook and the events took place online.
In September 2019, the E T A J artist-run space announced project LOG OUT 2.0 through an online event. A series of interventions in the public space were to be carried out by the main artists who exhibited here in the previous year.
On the other hand, the collective exhibit *Playing GOD, why?*, October 2019, introduced the new artists that were about to exhibit in the gallery over the course of the following year to the audience. An intense schedule was announced, comprising indoor activities (personal exhibitions) and also outdoor ones (interventions in the public space), but this was affected by the Covid-19 pandemic.
From production to the interaction with the audience, Romanian art has been in intensive care for some time and seemed to suffer more than ever. From the window which closes the space of its isolation, from the only effective way of communicating with its audience, E T A J was to go out in the street and online with a series of video projections of films produced by local and national artists.
The schedule was interrupted and the crisis of the art scene brought forth a need to adapt to the new conditions and the invention of new forms of cultural manifestation. We could only communicate with our online audience. However, the digital, through its immateriality and impersonality, did not seem a viable solution for the events of E T A J during the restrictions. As the work of an artist cannot exist without its material sign, the act of bringing the creation of the artists in front of an audience cannot truly exist without something memorable happening, without the phenomenon in everyday life, without the material act that ritualistically marks the events generated by the public exhibition of the work of art.
LOG OUT 2.0 – video projections had two instances, one in the street and the other online. We could have chosen to publish the video creations online. However, we wanted to actually intervene in the real space of the border between the street and the white cube, the window of the gallery. The material window, as an architectural and symbolic element with a quasi-archetypal role in the evolution of the visual arts, was the only way to access the internal content of the E T A J entity.
LOG OUT 2.0 – video projections was supposed to be an

Laurian Popa, ***Obiecte disfuncționale***
Laurian Popa, *Dysfunctional objects*

Daniel Pandele, ***Titi***

de Mircea, artistul-proprietar al spațiului în care s-a dezvoltat E T A J -ul, dar ulterior, într-un mod organic, s-a ajuns la proiecția consecventă a creațiilor video a peste 50 de artiști în 11 săptămâni.
Proiectele de artist din cadrul seriei de intervenții în spațiul public, amânate din cauza pandemiei, pot fi reluate curând. Expozițiile și acțiunile artistice publice de la E T A J artist-run space se vor realiza sub efectul încă necunoscut al restricțiilor legale, dar și al experienței izolării și restricțiilor de interacțiune socială. Ne întrebăm cu toții care va fi experiența serilor de vernisaj care aduceau laolaltă atât de multă lume și care dezvoltau mecanisme generatoare de idei, situații și legături esențiale pentru viața artei vizuale nu numai ca practică de viață, ci și ca organism social și templu al artiștilor.

Artiști participanți:

13m10j, Ada Muntean, Adela Muntean, Alexandra Dimache, Alexandra Şerban, Alexandra Ungureanu, Alexandru Claudiu Maxim, Alexandru Zaharia, Alexandru Zaharia, Anastasia Calinovici, Andreea Stroe, Andrei Felea, Cătălin Burcea, Chiș Dan, Costin Dutu, Cristian Emil, Cristiana Smarandache, Daniel Pandele, Delia Călinescu, Dogioiu Dragoș Ion Dragoș Dumitrașcu, Dumitru Gurjii, Eduard Bălaș, Gabi Stamate, Gabriela Mateescu, Germina Ion, Iarina Tava, Ilina Schileru, Ioana Nicoară, Ioana Popescu, Magdalena Pelmuș, Maria Bălan, Marina Oprea, Mattioli Marta, Mihai Bonciu, Mihai Zgondoiu, Mircea Modreanu, Mo Jo, Muntenescu Mircea Ovidiu Toader, Pasila Roz, Petra Maria, Popa Laurian, Radu Carnariu, Radu Nastasia, Raluca Ilaria Demetrescu, Răzvan Năstase, Răzvan Neagoe, Ruxandra Tudoran, Simona Dimache, Sorin Dan Cojocaru, Tea Dumitrescu Vlad Dinu.

intervention in the public space which Mircea Modreanu designed for the E T A J project since the beginning of the year. The series began with a video by Mircea, the artist-owner of the space in which E T A J developed, but it organically turned into projections of the video productions of over fifty artists over the course of eleven weeks.
The individual artists' projects in this series of interventions in the public space, delayed by the pandemic, will soon be restarted. The exhibits and art events at the E T A J artist-run space will unfold under the yet unknown effect of the legal restrictions, but also those of the isolation experience and social distancing. We all wonder what the experience of the opening evening will be like, evenings which brought together so many people and developed mechanisms that generated ideas, situations and links that were essential for the visual arts not only as a life-practice, but also as a social organism and temple of artists.

Participants:

13m10j, Ada Muntean, Adela Muntean, Alexandra Dimache, Alexandra Şerban, Alexandra Ungureanu, Alexandru Claudiu Maxim, Alexandru Zaharia, Alexandru Zaharia, Anastasia Calinovici, Andreea Stroe, Andrei Felea, Cătălin Burcea, Chiș Dan, Costin Dutu, Cristian Emil, Cristiana Smarandache, Daniel Pandele, Delia Călinescu, Dogioiu Dragoș Ion, Dragoș Dumitrașcu, Dumitru Gurjii, Eduard Bălaș, Gabi Stamate, Gabriela Mateescu, Germina Ion, Iarina Tava, Ilina Schileru, Ioana Nicoară, Ioana Popescu, Magdalena Pelmuș, Maria Bălan, Marina Oprea, Mattioli Marta, Mihai Bonciu, Mihai Zgondoiu, Mircea Modreanu, Mo Jo, Muntenescu Mircea Ovidiu Toader, Pasila Roz, Petra Maria, Popa Laurian, Radu Carnariu, Radu Nastasia, Raluca Ilaria Demetrescu, Răzvan Năstase, Răzvan Neagoe, Ruxandra Tudoran, Simona Dimache, Sorin Dan Cojocaru, Tea Dumitrescu, Vlad Dinu.

Translated by Daniel Clinci

„VREAU SĂ MERG ACOLO UNDE A MERS FIECARE ARTIST, DAR UNDE PUȚINI S-AU DERANJAT SĂ MAI RĂMÂNĂ."

"I WANT TO GO WHERE EACH ARTIST WENT, BUT WHERE FEW BOTHERED TO STAY."

instalație/experiment/work in progress Vlad Gheorghe Cadar
INDECIS Timișoara
25.05 -15.06 2020

În perioada 25 mai – 15 iunie 2020, spațiul Indecis a găzduit instalația-experiment a artistului Vlad Gheorghe Cadar, instalație care s-a modificat în permanență pe toată perioada expoziției. Din motive de pandemie, expoziția nu a avut o deschidere oficială însă artistul, prezent zilnic în spațiu, a lansat o invitație persoanelor interesate pentru a-l vizita individual (și protejat, conform normelor de la acea dată) și a contribui cu liste de obiecte, sau pentru a purta o discuție sau pur și simplu pentru a vedea căsuțele pentru gândaci construite de acesta. Pentru cei care nu au participat direct, progresul instalației a fost reflectat prin imagini pe social media. Redăm mai jos conceptul expoziției în cuvintele autorului.

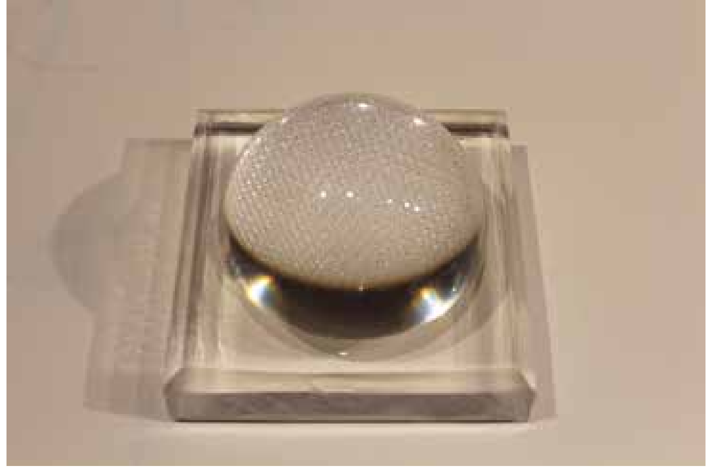
„Percepția și ideile umane sunt supraevaluate. Noi, împreună cu alte entități, obiecte sau alte personaje imaginare, suntem în aceeași plajă de cunoaștere cu limite unii față de ceilalți. Vreau să îmi testez propriile limite ale înțelegerii. Pentru a reuși, e nevoie să fiu acolo, să îmi «murdăresc» mâinile cu sucul, cu praful, cu plasticul, cu gazul, să reușesc să descopăr și să amplific zumzetul invizibil al obiectelor, să fac frecvențele rezonante din interiorul lor să murmure într-un mod satisfăcător.
Mecanisme de înțelegere: liste (mă ajută să înțeleg lucrurile fiecare în parte), câteva familii de gândaci, plastic, ontografii (notații grafice care reprezintă tipuri și relații în medii controlate

Between May 25 and June 15, 2020, the *Indecis* space hosted the experimental installation of Vlad Gheorghe Cadar, an installation which kept changing throughout the period of the exhibition. Because of the pandemic, the exhibition did not have an official opening, but the artist, attending the space on a daily basis, launched an invitation to everyone who was interested to visit him individually (in a safe environment, according to the norms in place at the time) and to contribute with a list of objects, to have a chat or simply to see the bug houses he built. For those who did not attend, the progress of the installation was recorded by means of images posted on social media. We present the concept of the exhibit in the words of the artist:

"Human perception and ideas are overrated. We, together with other entities, objects or imaginary characters, are found in the same space of limited knowledge towards each other. I wish to test the limits of my own understanding. To succeed, I have to be there, to get my hands 'dirty' of all the juice, dust, plastic, and gas, to uncover and amplify the invisible humming of the objects, to make the resonant frequencies within them whisper satisfactorily.
Mechanisms of understanding: lists (they help me understand each thing), a few families of bugs, plastic, ontographies (graphic notes representing types and relations in controlled

– un fel de legendă), eu, spațiul Indecis, internetul, pisicile vecinei și posibilii vizitatori vom face parte din acest experiment. (...)
Sunetul disonant al listelor către urechea literară nu face decât să pună accent pe scopul lor real: disjuncția în locul fluxului. Listele ne reamintesc că, indiferent cât de fluid poate funcționa un sistem, membrii acestuia rămân totuși izolați.
Listele nu mustră doar puterile de conectare ale limbajului, ci mustră puterile de conectare ale tuturor entităților.
Listele sunt instrumentele perfecte pentru a ne elibera de închisoarea reprezentării, tocmai pentru că sunt atât de inexpresive. Listele refuză artificiile tradiționale, folosind în schimb normalitatea lumească pentru a oferi o scurtă sugestie a fiecăruia. Plastic, lemn, pereți gaz, geamuri, uși, tavan, bandă adezivă, folie, gândaci, om, carton, becuri, liste, marker, hârtie, cablu, prize, praf, internet, muzică...
Lucrurile, în imposibilitatea lor de a fi înțelese în totalitate, sunt într-o continuă schimbare.
Lucrurile coexistă într-un mod stânjenitor, este foarte greu să ne dăm seama într-o relație cine este sus sau cine este jos, relația se poate destrăma sau nu, asta este una dintre trăsăturile acesteia. O altă trăsătură este ospitalitatea, care se poate transforma în ostilitate, așa cum și prietenii se pot transforma în dușmani. Problema apare când încerci să anticipezi asta. Reacția noastră când vedem un gândac pe podea este de a-l distruge sau de scârbă, aceasta fiind o reacție pripită.
Cum ar fi ca, atunci când un arhitect construiește o casă, să includă în designul acesteia zone pentru gândaci? Trasee, cuiburi, zone dedicate gândacilor și poate și pentru așa-zișii alți «dăunători» casnici, șoareci, porumbei, șerpi și alte insecte.
Se pare că noi, oamenii, posedăm abilitatea de a agita fărâma de univers în care ne aflăm; de aici și faptul că nu existăm la fel. Dar toate lucrurile există în egală măsură, indiferent de starea lor, de la idei până la oameni și gândaci, plastic, uși sau pereți, particule de praf sau neuroni. De unde și suspiciunea că percepția umană este doar unul din mecanismele de înțelegere și corelare a obiectelor în totalitatea lor.
Am proiectat aceste cuiburi de gândaci pentru a încerca o relație prin care să ne înțelegem mai bine. În același timp, îmi voi proiecta și mie un cuib. Vreau să fiu vecin cu gândacii, să încercăm să locuim împreună măcar pentru o perioadă...” – Vlad Gheorghe Cadar

Vlad Gheorghe Cadar – TOATE.ORG, Z24H, TamTam, O.Z.I. obiectzburatoridentificat, Arp148, Alexandra Georgescu, proiectele la care lucrez implică o piață în creștere a deprogramării, a ruperii vrăjilor consumiste, a corectării prejudecăților și aberațiilor cognitive. Obiectele-idei sau ideile-obiecte jonglate de TOATE.ORG, Z24H, încearcă să contraatace, să distrugă mitul singularității tehnologice unde o cale de întoarcere simplă la încrederea naivă și fetișizare a comodității ar fi imposibilă. Magicianul-agent-de-vânzări nomad nu promovează produse sau idei ci experiențe fermecătoare ca produs al noii experiențe economice sclipitoare.
Indecis este un spațiu artist-run al artiștilor Mimi Ciora și Sergiu Sas, deschis la începutul anului 2020 în centrul istoric al Timișoarei. Este un proiect non-profit care își propune să angajeze artiștii și comunitatea în expoziții, discuții și ateliere având tematici atât din zona artei, cât și din cea a științei, ecologiei, educației, sci-fi-ului și a speculațiilor teoretice.



environments – a kind of caption), me, the Indecis space, the internet, the neighbor's cats, and the potential visitors will be part of this experiment. (...)
The dissonant sound of the lists for the literary ear emphasizes their real purpose: the disjunction instead of the flux. Lists remind us that, no matter how fluidly a system can work, its members are still isolated.
Lists do not only admonish language's power to connect, but also the power to connect of every entity. Lists are the perfect instruments to free us from the prison of representation precisely because they are so inexpressive. Lists refuse traditional artifice, using instead the worldly normality to offer a short suggestion. Plastic, wood, walls, gas, windows, doors, ceiling, adhesive tape, foil, bugs, man, cardboard, light bulbs, marker, paper, cable, sockets, dust, internet, music...
Things, in their impossibility to be comprehended, are continually changing.
Things coexist embarrassingly; it is very difficult for us to notice in a relationship who is up and who is down; the relationship can unravel or not, this is one of its traits. Another trait is hospitality, which can transform into hostility, as friends can turn to foes. The problem arises when one tries to anticipate this. Our reaction when we see a bug on the floor is to destroy it, or be disgusted by it, but this is a rash reaction.
What would it be like if, when an architect designs a house, they also included areas for bugs? Routes, nests, bug areas and maybe also for some other so-called household 'pests' like mice, snakes, and other insects.
It seems that we, humans, possess the ability to agitate the small part of the Universe we inhabit; we do not exist in the same way. But all things exist in the same way, no matter their state, from ideas to humans and bugs, plastic, door and walls, dust particles and neurons. This creates the suspicion that human perception is only one of the mechanisms for understanding and correlating objects in their totality.
I have designed these bug nests to try out a relationship through which we could get along better. At the same time, I will be designing a nest for myself. I want to be the bugs' neighbor, to try and live together at least for some time.”

Vlad Gheorghe Cadar — TOATE.ORG, Z24H, TamTam, OZI obiectzburătoridentificat [IFO, identified flying object], Arp148, Alexandra Georgescu, the projects I am involved in imply a certain growing market of de-programming, of disenchantment from consumerism, of correcting the cognitive prejudice and aberrations. Idea-objects or object-ideas juggled by TOATE.ORG, Z24H, try to counter-attack, to destroy the myth of technological singularity in which a simple return to naïve faith and commodity fetishism would be impossible. The magician-nomadic sales agent does not promote products or ideas, but charming experiences as products of the new shiny economic experience.
Indecis is an artist-run space belonging to artists Mimi Ciora and Sergiu Sas which opened at the beginning of 2020 in the center of Timișoara. It is a not-for-profit project that wants to engage artists and the community in exhibits, discussions, and workshops on various topics, both from the art world and from the world of science, ecology, education, sci-fi, and theoretical speculation.

Vedere din expoziție
Exhibition view

PANDEMIC ART

Platforma Tehnoarte Timișoara
8.05. - 03.11.2020

În condițiile crizei actuale în care realitatea este configurată în funcție de liniile de front prioritare, arta în sens clasic pare că nu-și mai găsește locul. Însă, artiștii rămân în avanposturile observării mecanismelor ce ne conduc viața. De aceea, proiectul online Pandemic Art a invitat artiștii de pretutindeni să-și exprime poziția lor artistică prin realizarea unor hotspot-uri pe harta globală, care să cuprindă o imagine reprezentativă a artei lor. Pe parcursul apelului deschis, 181 de artiști din 42 de țări au generat un mecanism simbolic de convertire a pandemiei virale într-o artă pandemică ce a cuprins treptat întreaga lume. Poate nu întâmplător, platforma de hărți interactive ArcGIS, recunoscută pentru cartografierea globală a virusului aproape într-o dimensiune estetică, a fost transformată într-o bază de date pentru crearea unei instalații de artă digitală ce permite publicului să acceseze în timp real o realitate situată dincolo de limitele limbajului artistic tradițional sau ale noțiunii de galerie de artă, dar mai ales dincolo de granițele geografice, unde artiștii exprimă fragmentele lor de adevăr. Pandemic Art face parte dintr-o serie de proiecte de artă telematică ce s-a desfășurat în cadrul platformei online Tehnoarte în scopul de a-i provoca pe artiști să genereze conținuturi multimedia ce pot fi diseminate la scara telecomunicării pentru a activa publicul și a insera procesul artistic în contextul rețelelor de artă contemporană.

(Aura Bălănescu, 26 iunie 2020).

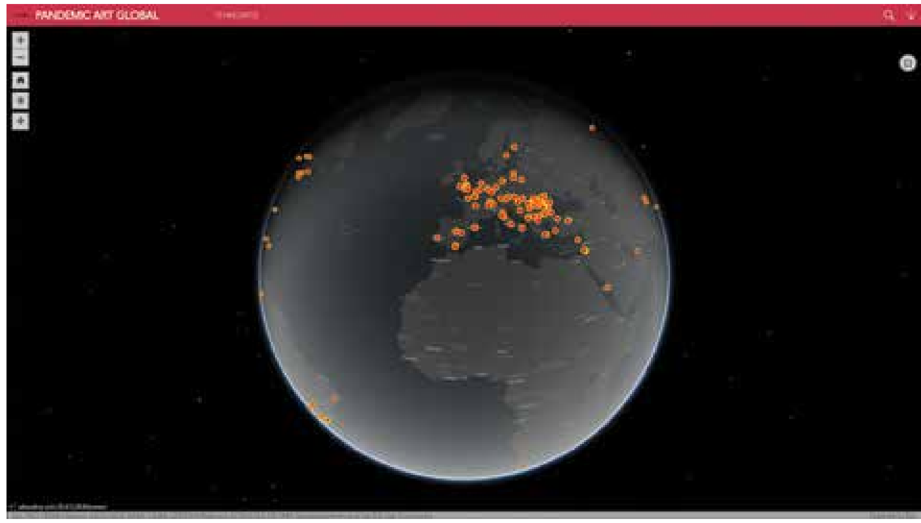
In the conditions of the current crisis in which reality is configured according to priority front lines, art in the classical sense seems to find no place. However, artists remain at the forefront of observing the mechanisms that lead our lives. Therefore, the online project Pandemic Art invited artists from all over to express their artistic position by creating hotspots on the global map, which should include a representative image of their art. During the open call, 181 artists from 42 countries generated a symbolic mechanism to convert the viral pandemic into a pandemic art that gradually encompassed the entire world. Perhaps not coincidentally, the ArcGIS interactive mapping platform, recognized for the global mapping of the virus almost in an aesthetic dimension, has been transformed into a database for creating a digital art installation that allows the public to access a real-time reality beyond the limits of traditional artistic language or the notion of art gallery, but especially beyond geographical boundaries, where artists express their fragments of truth. Pandemic Art is part of a series of telematic art projects that has been carried out within the online platform Tehnoarte in order to challenge artists to generate multimedia content that can be disseminated on the telecommunication scale to activate the public and insert the artistic process in the context of contemporary art networks.

(Aura Bălănescu, June 26, 2020).

◄ *Pandemic Art*, identitate vizuală, 2020. Credit foto: Aura Bălănescu.
Pandemic Art, visual identity, 2020. Credit photo: Aura Bălănescu.

► *Pandemic Art*, detaliu aplicație, 2020. Credit foto: Aura Bălănescu.
Pandemic Art, application detail, 2020. Photo credit: Aura Bălănescu.

► *Pandemic Art*, aplicație, 2020. Credit foto: Aura Bălănescu.
Pandemic Art, application, 2020. Photo credit: Aura Bălănescu.



Artiști / *Artists:*

Adela Muntean, Adelina Laura B, Adrian Oncu, Adrián Peña & Mina, Aharon Kritzer, Albert Kaan, Aldo Zattoni, Alexander Limarev, Alexandru Pompiliu, Alina Codin, Ana Domnica Hoble, Ana Maria Cobuleanu, Ana Maria Negară, Anamaly, Andreea Foanene, Andreea Medar, Andreia Cișmașiu, Anna Dumitriu, Anna Korver, Antonio Anzalone, Armando Rotondi & Mirko Ettore DAgostino & Freya Treutmann, Arthur Debert, Aura Bălănescu, Aurelie Crisetig, Beatrice Nicoleta Hațegan, Bénédicte Blondeau, Bernard Quénu, Bianca Boroș, Bianca Nicu, Bogdan Adrian Lefter, Bogdan-Constantin Nueleanu, Bogdan Pelmuș, Bogdan Ștefan Matei, Branislav Nikolic, Buse Mutan, Camelia Popescu, Cari Tibor, Carmen Sârbu, Carolina Palmero, Caspar de Gelmini, Călin Huma, Cecilia Suhr, Christa Sommerer & Laurent Mignonneau, Ciprian Chirileanu, Ciprian Homorodean, Collete Fu, Cosmin Haiaș, Cosmin Moldovan, Cristian Ștefănescu, Cristina Basile, Dana Catona, Dana Simion, Daniel Bălănescu, Daniela Lucato, Débora Gauziski, Diana Roșca, Dragoș Neagoe, Edina HB, Elaine Whittaker, Erik Tönsberg, Eunkang Koh, Florin Ungureanu, Francesco Marano, Gabi Coêlho, George Roșu, Georgia Ponirakou, German Navarro, Gheorghe Munteanu, Giuseppe Pintus, Gligor Stefanov, Gonul Nuhoglu, Gustavo Barrionuevo, Haccoun Myriam Ariane, Idit Kischinovsky, Igor Josifov, Ilien Duță, Ioana Alexe, Ioana Nestorescu-Bălcești, Irena Lawruszko, Irena Paskali, Irina Măgurean, Isabel Pérez del Pulgar, Ivan Ushev, Ivana Radovanovic, Jakub Kawałek, Jasleen Singh Verman, Julian Gomez, Kardo Kostas, Karen Macher Nesta, Katharina Sommer, !Kite, Lady Gaby, Lavinia Radosavlevici, Lena & Boris, Ligia Seculici, Liliana Mercioiu Popa, Loredana Tîrzioru, Lucia Lobonț, Luciano Siqueira, Marcia Albuquerque, Marcia Brito, Marcia De Bernardo, Maria Laura Stroe, Maria Orosan Telea, Maria Ștef, Marie-Noëlle Deverre, Mariko Hori, Marly Desir, Martha Kicsiny, Maya López Muro, Mălina Ionescu, Mădălin Marienuț, Michalis Michail, 13m10j, Mihaela Isarie, MIHAIL Simeonov, Mihai Ionuț Rusen, Miki Velciov, Milos Peski, Mirela Ivanciu, Mirian Kolev, Nancy Exarhu, Nicole Clouston & Quintin Teszeri, Nicole Murmann, Nicolò Filippo Rosso, Nikola Dabic, Nikola Smilkov, Oana Adriana Vasile, Oana Măzărache, Oana Pop, Octavia Tandea, Özgür Ballı, Patricia Ferenț, Patrícia Harsány, Pawel Pacholec, Pedro Alves da Veiga, Penesta Dika, Petru Jumanca, Priscilla Ramos, Pusha Petrov, Rabia Dar, Rafael Ianoș, Răzvan Clondir, Răzvan Neagoe, Refa Emrali, Renée Renard, Rian Oliver, Roberta Stubs, Rosa Icela Ojeda Martinez, Rosa Lacavalla, Roxana Bloju, Roxana Duma, Ruxandra Ștefana Munteanu, Sabina Legănaru, Sami Maalas, Seredana, Shqipe Kamberi, Silvia Trăistaru, Simon Beck, Simona Soare, Simone Carole Levy, Sonja van Kerkhoff, Sorin Dan Cojocaru, Sorin Oncu, Sourav Nandi, Sylvain Patte, Syona, Stavroula Chantzi, Ștefania Becheanu, Tanja Bakic, Tanya Preminger, Tarrvi Laamann, Tcherno More Tracks, Timo Menke, Velika Müller, Vieru Doina, Viktor Vlaesku, Vinicius I. Leș, Zazulete, Zoița Delia Călinescu, Zsolt Asztalos.

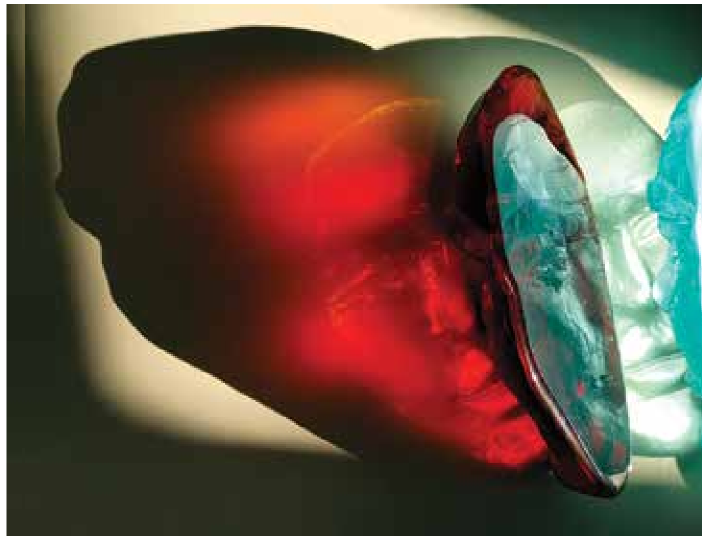
**▲ Miki Velciov, *Triandră*, 2019. Credit foto: Miki Velciov.
Prin amabilitatea artistului Miki Velciov și Fundației Joana Grevers.**
Miki Velciov, *Triandră*, 2019. Photo credit: Miki Velciov.
Courtesy of the artist Miki Velciov and Joana Grevers Foundation.

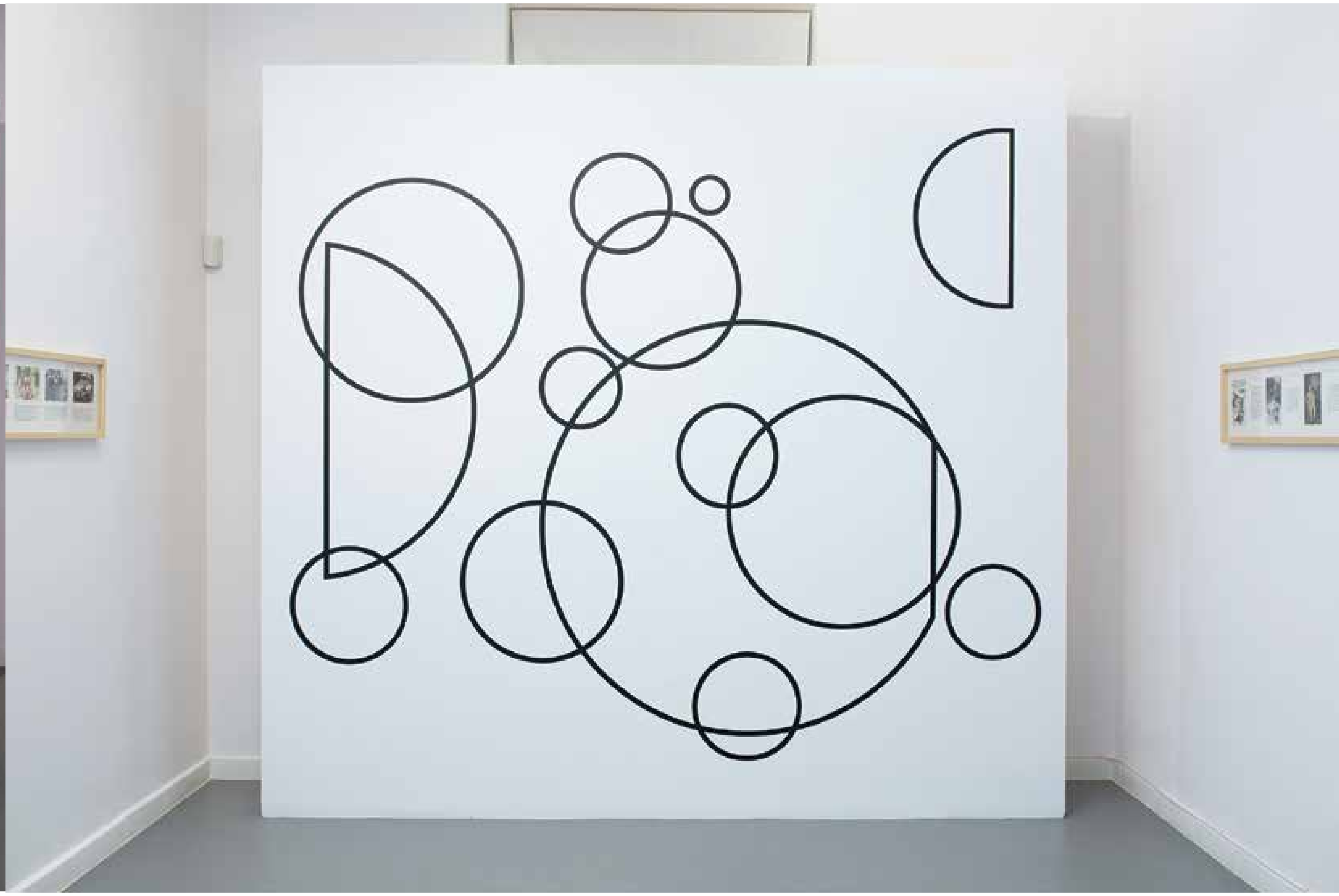
◄ Marcia Albuquerque, *O margine de memorie și o subversiune de pod*, 2020. Credit foto și amabilitatea artistei Marcia Albuquerque.
Marcia Albuquerque, *A Memory Edge and a Bridge Subversion*, 2020.
Photo credit and courtesy of the artist Marcia Albuquerque.

▲ Rusen Mihai Ionuț și Alexandru Pompiliu, *Gata de luptă cu inamicul invizibil*, 2020. Credit foto Alexandru Pompiliu.
Rusen Mihai Ionuț & Alexandru Pompiliu, *Ready to fight the invisible enemy*, 2020.
Photo credit Alexandru Pompiliu.

► De sus în jos:
**Simon Beck, *Set inversat Mandelbrot*, 2014.
Credit foto și amabilitatea artistului Simon Beck.**
Ivana Radovanovic, *Corpuri și suflete*, 2019. Credit foto și amabilitatea artistei Ivana Radovanovic.
**Igor Josifov, *Devenind clar (Albastru înghețat)*, 2020. Credit foto Igor Josifov.
Prin amabilitatea artistului Igor Josifov și Equity International Arts & Culture.**

From top to bottom:
Simon Beck, *Inverted Mandelbrot* Set, 2014.
Photo credit and courtesy of the artist Simon Beck.
Ivana Radovanovic, *Bodies and Souls*, 2019. Photo credit and courtesy of the artist Ivana Radovanovic.
Igor Josifov, *Becoming Clear (Ice Blue)*, 2020. Photo credit Igor Josifov.
Courtesy of the artist Igor Josifov and Equity International Arts & Culture.





ARTISTS ROOMS

Rezidența BRD Scena9 București
8.07. - 03.08.2020

La începutul lunii aprilie, Fundația9, împreună cu partenerul său fondator, BRD Groupe Societe Generale, a creat ARTISTS ROOMS, un program de sprijin pentru artiștii independenți din România afectați de izolarea impusă de Covid-19. Pe parcursul celor două săptămâni de înscrieri, peste 500 de aplicații au fost trimise de creatori din țară și din străinătate, o adevărată (re)descoperire a creativității și maturității sectorului cultural independent. Dintre acestea, au fost declarate câștigătoare 37 de proiecte ce pot fi văzute, citite și auzite pe platforma www.fundatia9.ro/artists-rooms.
În perioada 8 iulie – 3 august 2020, după terminarea perioadei de carantină, s-a desfășurat la spațiul Rezidența BRD Scena9 din București, expoziția *ARTISTS ROOMS*, unde s-au putut vizita 8 dintre cele 37 de proiecte câștigătoare: *Contaminare* (Floriama Cândea), *Fragmentele zilei* (Levente Kozma), *Robinson. Alte jurnale* (Serbastian Moldovan), *Help Message to the Universe*

In early April, Fundația9, together with BRD Groupe Societe Generale, their founding partner, initiated ARTISTS ROOMS, a support program for independent artists in Romania affected by the Covid-19 situation. Over the course of two weeks, we received over 500 applications from artists both based in Romania and abroad. This process has proven to be truly eye-opening, a fresh insight into the creativity and maturity of the independent cultural community. We chose to display 37 projects from the selection that you can read, watch or listen to on our platform at www.fundatia9.ro/artists-rooms.
Once the lockdown was lifted, between July 8th and August 3rd 2020, the public could visit the *ARTISTS ROOMS* exhibition at the BRD Scena9 Residency space in Bucharest, where they could experience 8 out of the 37 winning projects: *Contamination / Contaminare* (Floriama Cândea), *Fragments of a Day / Fragmentele zilei* (Levente Kozma), *Robinson. Other Diaries /*

▲ Andrei Nacu și Mădălina Muscă, *Mingea roșie cu buline albe*, proiect fotografie.
Andrei Nacu & Mădălina Muscă, *Red ball with white polka dots*, photo project.

► Silvia Amancei & Bogdan Armanu, *Unlovable Prospects. *Saba's look on the Future*, lucrare video și colaj (detaliu).
Silvia Amancei & Bogdan Armanu, *Unlovable Prospects. * Saba's look on the Future*, video work and collage (detail).

Vedere din expoziție pe pagina alăturată.
View from the exhibition on the left page.

(Vilmos Koter), *Post-adevăr-uri* (Liliana Basarab, Mihaela Varzari, Alina Șerban, Robert Bălan, Dragoș Alexandrescu, Vlad Basalici, Livia Ștefan, Carmen Lopăzan), *Pneuma* (Laurențiu Coțac, Diana Miron, Raya Al Souliman, Horațiu Șovăială), *Unlovable Prospects. *Saba's look on the Future* (Silvia Amancei, Bogdan Armanu), *Mingea roșie cu buline albe* (Andrei Nacu, Mădălina Muscă).
Artiști vizuali, antropologi, actori, muzicieni și-au exprimat artistic trăirile acestei perioade și au creat lucrări multimedia ori proiecte documentare care chestionează trecutul, prezentul sau viitorul. Fie că au ales să documenteze perioada izolării sau au explorat noi teritorii, cum ar fi redescoperirea unei arhive de fotografii de familie din România anilor 1950-1989, proiectele selectate în programul Artists Rooms au reușit să transforme online-ul, iar acum și offline-ul, într-o adevărată scenă creativă.
Artists Rooms este un proiect cultural inițiat de Fundația9 cu sprijinul partenerului fondator, BRD Groupe Societe Generale, co-finanțat de Administrația Fondului Cultural Național și desfășurat în parteneriat cu Primăria Municipiului București prin Centrul Cultural ExpoArte și Anagrama.

Robinson. Alte jurnale (Serbastian Moldovan), *Help Message to the Universe* (Vilmos Koter), *Post-truths / Post-adevăr-uri* (Liliana Basarab, Mihaela Varzari, Alina Șerban, Robert Bălan, Dragoș Alexandrescu, Vlad Basalici, Livia Ștefan, Carmen Lopăzan), *Pneuma* (Laurențiu Coțac, Diana Miron, Raya Al Souliman, Horațiu Șovăială), *Unlovable Prospects. *Saba's look on the Future* (Silvia Amancei, Bogdan Armanu), *The Red Ball with White Dots / Mingea roșie cu buline albe* (Andrei Nacu, Mădălina Muscă).
Visual artists, anthropologists, actors and musicians channeled their experiences from this period through artistic expression and came up with multimedia works or documentary projects that question the past, present or future. Whether they chose to document life in isolation or explore new territories, such as unearthing a Romanian family photo archive from 1950-1989, the works displayed through the ARTISTS ROOMS project managed to transform both our IRL and URL spaces into a vibrant creative experience.
ARTISTS ROOMS is a cultural project created by Fundația9 with support from their founding partner BRD Groupe Societe Generale, co-financed by The National Administration of Cultural Funds (AFCN) and developed in partnership with the Bucharest City Hall through the ExpoArte Cultural Center and Anagrama.

Translated by andra nikolayi

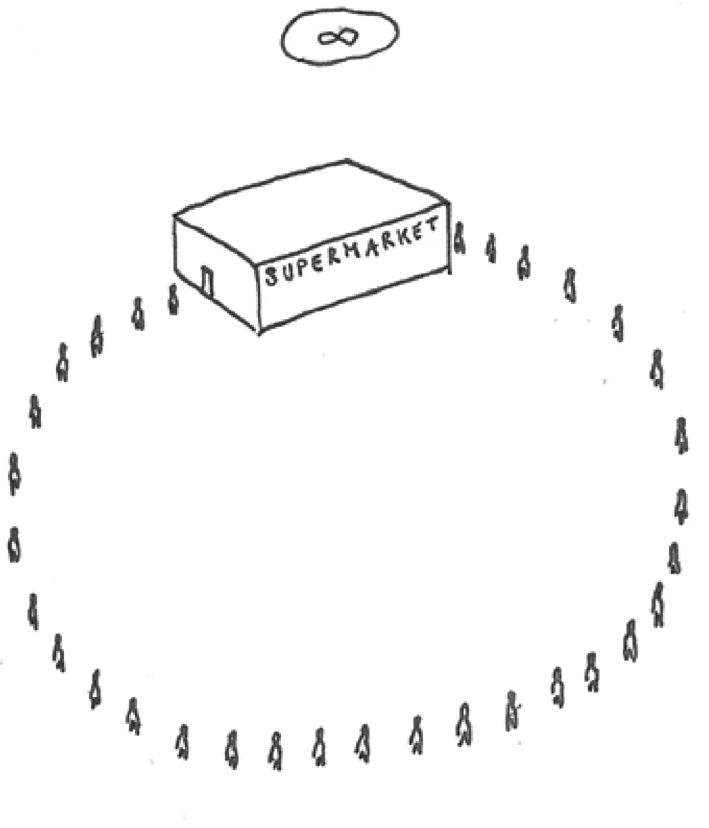
Liliana Basarab, Mihaela Varzari, Alina Șerban, Robert Bălan, Dragoș Alexandrescu, Vlad Basalici, Livia Ștefan, Carmen Lopăzan, *POST-ADEVĂRURI*, video.
Liliana Basarab, Mihaela Varzari, Alina Șerban, Robert Bălan, Dragoș Alexandrescu, Vlad Basalici, Livia Ștefan, Carmen Lopăzan, *POST-TRUTHS*, video.

▲ **Vilmos Koter, *Mesaj de ajutor către univers*, lucrare audio și foto.**
Vilmos Koter, *Help message to the universe*, audio and photo work.

► **De sus în jos** / From top to bottom:
Floriama Cândea, *Contaminare*, fotografie.
Florama Cândea, *Contamination*, photography.

Andrei Nacu & Mădălina Muscă, *Mingea roșie cu buline albe*, proiect fotografie.
Andrei Nacu & Mădălina Muscă, *Red ball with white polka dots*, photo project.

Credite foto Vlad Catană.
Photo credits Vlad Catană.



JURNAL DE VIRUS
VIRUS DIARY

White Cuib Cluj
23.03. - 31.05.2020

După anularea expoziției *reCOVER* a lui Dan Perjovschi la White Cuib (din cauza pandemiei), expoziție cu toate cărțile în care, de-a lungul anilor, au apărut desene de-ale lui, Dan a venit cu ideea transformării expoziției inițiale într-un proiect online, numit *Jurnal de virus*, expus pe conturile de Facebook și Instagram ale galeriei White Cuib.
Pentru început, au fost expuse doar desenele lui, pentru ca ulterior, la invitația acestuia, să expună și alți artiști: George Roșu, Ana Kun, Alina Andrei. Jurnalul a tot crescut, cuprinzând mai mulți artiști români și străini, cum ar fi: Aldo Giannotti, Olivier Hölzl, Gloria Luca, Tudor Pătrașcu, Cosmin Haiaş, Răzvan Cornici, David Böhm & Jiří Franta, Cathy Burghi, Benedek Levente, Oana Lohan, Cristian Răduță, Minitremu, Bartha Sándor, Restu Ratnaningtyas, Marishka Soekarna, Magdalena Pelmuș, Luciana Tamas, Zara Alexandrova, Zoran Georgiev, Roberto Uribe Castro, Lea Rasovszky, Suzana Dan, Miklos Onucsan, Şerban Savu, Cristi Pogăcean.
„Am avut o idee genială de expoziție. Din păcate, ca multe alte idei geniale trebuie amânată. Așa a vrut Universul ăla foarte, foarte mare sau Virusul ăsta foarte, foarte mic.
Eu sunt adaptabil. N-am culori, desenez cu creionu, n-am creion? Desenez cu degetu` muiat în gură... Mi-e gura uscată? Desenez în minte. E galeria închisă? Expun pe geam.
Toata viața am învățat din lipsuri și din greșeli. Tot ce-am făcut ca artist a fost să mă strecor pe lângă și pe sub limite. Am reușit să transform dezavantajele în avantaj. Am studiat 12 ani pictura ca să desenez acum alb-negru, am pictat o mie de naturi moarte ca acum să desenez despre viață. Eu sunt un editorialist vizual. Mă mișc zilnic din subiect în subiect, local, global, social, cultural, amical, politic.
Acum e Virusul.
Şi ne-a blocat pe toţi în case. Rafturile goale, granițele închise și negăsitul hârtiei de budă îmi sunt extrem de cunoscute. Am mai fost aici. Doar că acum avem libertate de expresie...", Dan Perjovschi.
Jurnalul a fost expus online începând din 23 martie, zilnic, până la sfârșitul lunii mai, pentru ca apoi să apară și atelierele și spațiile unde au creat artiștii pe timpul pandemiei.

▲ Dan Perjovschi
Ana Kun
Farid Fairuz

◄ Aldo Giannotti

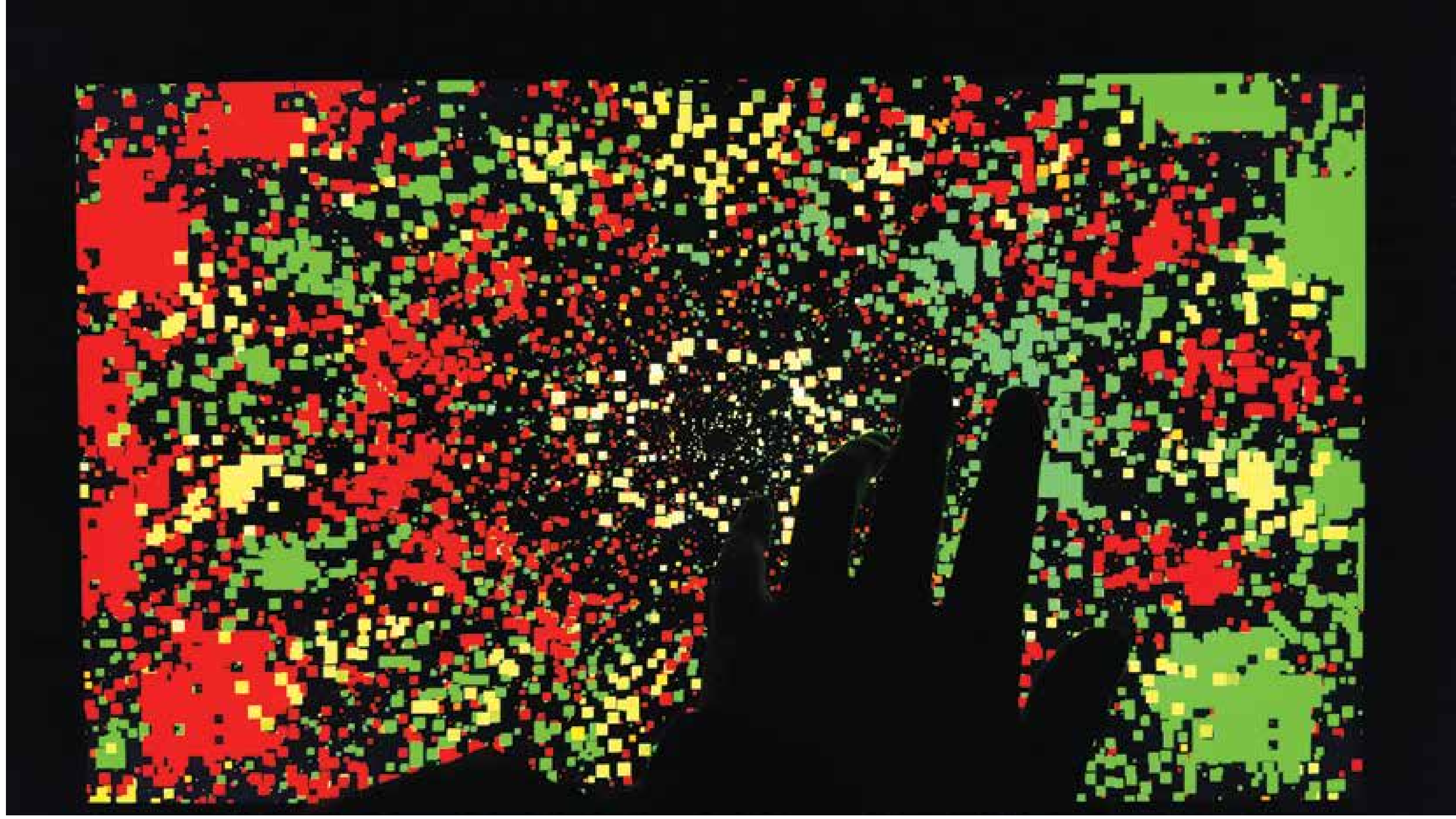
▲ **De sus în jos** / From top to bottom:
Miklos Onucsan: *White Cube Blues, Quarantine Installation, Natural Design.*

Cristi Pogăcean

Tudor Pătrașcu, *Fără titlu*, intervenție pentru camera foto pe durata carantinei, inkjet print pe hârtie fotografică, 43/35 cm, 2020.
Tudor Pătrașcu, *Untitled*, lockdown intervention for the camera, inkjet print on photo paper, 43/35 cm, 2020.

In early April, Dan Perjovschi's exhibition at White Cuib was scheduled to open. The exhibition, titled ***reCOVER***, was to contain all the books in which his drawings have appeared. After museums and galleries closed, the exhibition plan changed a bit too. We considered a Window Show, where Perjovschi's drawings would have been exhibited in the gallery's windows, visible from the outside, but that never materialized.
Later, Dan Perjovschi had the idea of transforming the initial exhibition into an online project titled ***Virus Diary***. It was to be exhibited on the Facebook and Instagram accounts of White Cuib gallery. At first it was only his drawings. Later, other artists, invited by him, joined: George Roșu, Ana Kun, Alina Andrei. The diary grew and grew, and other Romanian and foreign artists exhibited, like: Aldo Giannotti, Olivier Hölzl, Gloria Luca, Tudor Pătrașcu, Cosmin Haiaș, Răzvan Cornici, David Böhm & Jiří Franta, Cathy Burghi, Benedek Levente, Oana Lohan, Cristian Răduță, Minitremu, Bartha Sándor, Restu Ratnaningtyas, Marishka Soekarna, Magdalena Pelmuș, Luciana Tamas, Zara Alexandrova, Zoran Georgiev, Roberto Uribe Castro, Lea Rasovszky, Suzana Dan, Miklos Onucsan, Șerban Savu, and Cristi Pogăcean.
"I had a brilliant idea for an exhibition. Sadly, like many other brilliant ideas, it had to be postponed. That's just what this great big Universe, or this small tiny Virus, wanted.
I'm adaptable. I don't use color, I draw in pencil. And if I don't have a pencil? Then I dip my finger in my mouth and draw with it. And if my mouth is dry? Then I draw in my head. And if the gallery is closed? Then I exhibit in the window.
All my life I have learned from wants and mistakes. As an artist I learned to slither through and underneath my limits. I managed to turn disadvantages into advantages. I studied painting for 12 years to now draw in black and white. I painted a thousand still lifes to now draw about real life. I am a visual editor. Every day I move between topics, be they local, global, social, cultural, friendly, or political.
Now it's the Virus.
It has trapped us all in our homes. Empty shelves, closed borders, and a lack of toilet paper are things I already know. I've seen it all before. Only now we have freedom of expression...", Dan Perjovschi.
The diary was exhibited online starting with March 23, daily, till the end of May. After that, the studios/places where the artists worked during the pandemic were published.

Translated by Rareș Grozea



Aura Bălănescu, *Umbre ascunse 3*, 2018, Festivalul Elektro Arts, Cluj-Napoca.
Aura Bălănescu, *Hidden Shadows 3*, 2018, Elektro Arts Festival, Cluj-Napoca.

CAMPART

Cursuri online pentru studenți și tineri artiști – Fundația Art Encounters
Online courses for students and young artists – the Art Encounters Foundation
29.06. - 25.07.2020

Fundația Art Encounters din Timișoara a organizat în perioada 29 iunie – 25 iulie 2020 o serie de mentorate dedicate studenților sau tinerilor artiști aflați la început de carieră. În urma unui apel de proiecte adresat artiștilor din România, au fost selectați 6 mentori: Aura Bălănescu, Irina Gheorghe, Teodor Graur, Gloria Luca, Cătălina Nistor și Flaviu Rogojan, care au susținut fiecare câte un curs online, în cadrul căruia au împărtășit viitoarelor generații de artiști experiența propriului laborator de creație, oferind îndrumare și sprijin participanților în dezvoltarea practicii lor artistice, dar și în realizarea proiectelor pe care și le propun.
La finalul acestei prime serii de mentorate, am solicitat câteva opinii și reflecții personale din partea artiștilor, în urma acestei experiențe și a dialogului cu tinerii artiști.
A doua serie de mentorate CAMPart va avea loc în luna octombrie, cu participarea artiștilor: Flaviu Cacoveanu, Raluca Croitoru, Cristina David, Călin Man, Alex Mirutziu, Monotremu.

AURA BĂLĂNESCU
Ce v-a determinat să alegeți tema „Action Art. Arta care provoacă" pentru programul de mentorat online CAMPart? În ce măsură considerați că e relevantă pentru noua generație de artiști?
Cu toții ne-am întrebat în aceste zile care este rolul nostru

Between 29 June and 25 July 2020, the Art Encounters Foundation in Timișoara organized a series of mentorships geared towards students or young artists at the beginning of their career. Following a call for projects open to artists in Romania, 6 mentors were selected: Aura Bălănescu, Irina Gheorghe, Teodor Graur, Gloria Luca, Cătălina Nistor, and Flaviu Rogojan, who each led an online course in which they imparted some of the experience of their artistic laboratory to the future generations of artists. They offered guidance and support to the participants towards developing their artistic practice, but also in realizing their projects.
At the end of this first series of mentorships, we asked the artists leading the courses for some personal thoughts and reflections following their interaction with the younger artists.
The second series of CAMPart mentorships will take place in October with the following artists: Flaviu Cacoveanu, Raluca Croitoru, Cristina David, Călin Man, Alex Mirutziu, and Monotremu.

AURA BĂLĂNESCU
What made you choose the topic "Action Art. Art that challenges" (Action Art. Arta care provoacă) for the CAMPart online mentorship program? In how far do you think the topic is relevant for the new generation of artists?

într-un sistem al artei care s-a dovedit disfuncțional în condițiile pandemiei și care poate rămâne valabil numai dacă operează o transformare la nivelul întregii sale procesualități (artist, operă, public, instituție). Și aici mă refer la realizarea unui transfer de la mijloacele clasice ale operei obiectuale la practicile artistice ce au în vedere rezolvarea unor probleme sociale, economice, ecologice etc. Acest proces a început încă din secolul al XX-lea, când ideologiile avangardei istorice au extras opera de pe piedestalul instituției muzeale consacrate pentru a o confrunta în mod direct cu problematicile marii industrializări. Iar ulterior, în perioada postbelică, acțiunile unor artiști precum Joseph Beuys au eliberat produsul artistic de pe piața consumismului capitalist și l-au afirmat ca o formă unică de libertate individuală, acordată fiecăruia dintre noi cu scopul de a ne elibera din experimentele socio-politice pe care le traversăm. În acest fel, creativitatea și gândirea critică au devenit instrumentele unei plastici sociale ce putea fi iradiată, pas cu pas, de la individ la individ, în întreaga societate. Nu în cele din urmă, în condițiile globalizării actuale, diversele platforme internaționale ale artei contemporane își aduc aportul la rezolvarea situației critice a Pământului. [...] Raportarea conceptului de zonă critică la domeniul artei determină crearea unei „zone de artă critică", unde pot fi problematizate deopotrivă aspectele procesualității artei, dar și ale realității în general. De aceea, cursul pe care l-am propus, „Action Art. Arta care provoacă", oferă tinerilor artiști posibilitatea de a parcurge fațetele acestor profunde transformări, în care artistul depășește condiția creatorului de obiecte estetice, transformându-se într-un ecologist care supervizează o macro-transformare a omului și a realității (Joseph Beuys, în *Plastica socială*, 1970). Totodată, artistul devine un *design scientist* (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, 1970), care vehiculează relația versatilă dintre artă, știință și tehnologie. [...]

V-a inspirat în vreun fel contactul cu artiștii mai tineri? Ce mesaj ați transmite artiștilor la început de drum, în căutarea unei direcții?
Cu siguranță întâlnirea cu tinerii artiști este una specială și asta pentru că eu le acord toate creditele necesare unei înțelegeri cât mai cuprinzătoare a realității, chiar dacă ei nu sunt complet conștienți de asta. Ei au astăzi oportunitatea de a se forma în cadrul unor programe inter și transdisciplinare oferite de mobilitatea universitară, iar faptul că pot circula cu o mare ușurință îi ajută să-și epureze bagajul de tot ceea ce înseamnă tehnici și mijloace artistice obiectuale în favoarea vehiculării unor conținuturi mediatice cât mai volatile. Sunt, de cele mai multe ori, uimită de capacitatea lor de a exprima într-un limbaj internațional conceptele pe care le studiază pe platformele cele mai importante ale artei contemporane. [...] Poate fi conturat astfel profilul „artistului de proximitate", care, asemenea unui agent al schimbării realității, provoacă, la rândul său, participanții rețelei să devină creativi la nivel individual, cât și colectiv, ceea ce determină o schimbare pozitivă în societate. De aceea, aș dori să încurajez tinerii artiști să devină conștienți de posibilitățile pe care le au în față, iar faptul că își pot dedica energia creatoare pentru fructificarea acestui traseu le aduce un merit lor, dar și comunităților din care fac parte.

IRINA GHEORGHE
Ce v-a determinat să alegeți tema „Exerciții performative cu lucruri absente" pentru programul de mentorat online CAMPart? În ce măsură considerați că e relevantă pentru noua generație de artiști?
Propunerea a plecat de la cercetarea la care lucrez de mai mulți ani, momentan și în cadrul unui doctorat practic. Ce m-a

We've all asked ourselves these days what our role is within an art system that has shown itself dysfunctional under pandemic conditions and which can only remain viable if it undergoes a transformation on all levels (artist, work, audience, institution). What I have in mind is a transfer from the classical elements of the artwork-as-object to artistic practices that aim to solve issues pertaining to society, the economy, ecology, etc. This process started in the 20th century, when the ideologies of the historical avant-garde took down the artwork from the pedestal of that consecrated institution, the museum, in order to place it face to face with the issues of large-scale industrialization. Later, in the postwar period, actions like those of Joseph Beuys freed the artwork from the market of consumer capitalism, establishing it instead as a unique form of individual freedom given to each of us to free ourselves from the socio-political experiments we are undergoing. Creativity and critical thinking therefore became the instruments of a social sculpture that could gradually spread from individual to individual into society at large. Furthermore, in the current context of globalization, various international contemporary art platforms are doing their part in solving the critical state of the Earth. [...] Applying the concept of critical zones to the field of art leads to the creation of a "critical art zone," in which one can problematize both the process of art making as well reality in general. So the course I proposed, *Action Art. Art that challenges*, offers young artists the possibility of examining the facets of these profound transformations, in which the artist overcomes their condition of aesthetic object creator, becoming instead an ecologist overlooking a macro-transformation of humans and reality (Joseph Beuys, in *Social Sculpture*, 1970). At the same time, the artist becomes a *design scientist* (Gene Youngblood, *Expanded Cinema*, 1970), disseminating the versatile relationship between art, science, and technology. [...]

Were you inspired by your contact with the young artists? What would you say to artists who are just starting out and looking for a direction?
Encountering young artists is certainly special because I give full credit to them for their highly comprehensive understanding of reality, even if they are not fully aware of it. They have the opportunity of being trained in inter- and transdisciplinary classes through their university mobility programs, and the fact that they can easily travel helps them clear their minds of the techniques of object-based art in favor of conveying volatile media content. I am often astounded by their ability to express, in an international language, the concepts that they study on the most important contemporary art platforms. [...] We can therefore outline the profile of the "proximity artist," who, like an agent charged with changing reality, causes the members of a network to in turn become creative, both individually and collectively, which effects positive change within society. That is why I would like to encourage young artists to become aware of the possibilities they have before them, and the fact that they are able to put in the creative energy to bring this path to fruition is a merit both to themselves and to the communities they are part of.

IRINA GHEORGHE
What made you choose the topic "Performative exercises with absent things" for the CAMPart online mentorship program? In how far do you think the topic is relevant for the new generation of artists?
My proposal started from the research I have been working on for a few years, also, currently, as part of a practical PhD. What interested me a lot was how performance practices could incorporate notions of *absence* and *the invisible*, even though

interesat foarte mult este felul în care practicile performative pot încorpora idei legate de absență și invizibil, deși, la prima vedere, pare că această asociere nu funcționează. Cum poate performance-ul, mediul cel mai mult asociat cu ideea de prezență, de „aici și acum", încorpora ceea ce nu este prezent? În ultima vreme, m-am tot gândit că unele dintre exercițiile propuse pentru proiectul de mentorat, deși legate de interese specifice în lucrările mele, pot produce cu totul alte efecte și asocieri când sunt transmise altcuiva. M-am gândit și că un atelier de practici performative poate fi o metodă accesibilă, prin care chiar și artiștii și artistele care nu folosesc acest mediu în mod curent să poată lucra practic, într-un timp scurt și cu resurse limitate. În cele din urmă, asta mi se pare cel mai important: nu atât de mult ca participanții și participantele să ajungă să lucreze cu temele cu care lucrez eu, ci să le folosească ca pretexte pentru propria lor practică.

V-a inspirat în vreun fel contactul cu artiștii mai tineri? Ce mesaj ați transmite artiștilor la început de drum, în căutarea unei direcții?
Experiența atelierului a fost excelentă, am lucrat cu mare plăcere cu grupul de participanți. M-am bucurat mult să văd cum se dezvoltă intervențiile de la o săptămână la alta și cât de repede se conturează câteva zone clare de interes, foarte diferite, deși exercițiile erau aceleași pentru toată lumea. Pe artiștii la început de drum îi sfătuiesc să continue să lucreze, indiferent de condiții. Este clar că acest drum este unul nesigur, complet instabil și insuficient financiar. Prin urmare, e important ca motivația să fie alta, pentru că altfel nu are niciun sens. Dacă această motivație există, blocajele sau condițiile dificile de care ne lovim, oricât de relevante ar fi ele în privat, nu prea contează pe termen lung, din punct de vedere al practicii. Nimănui nu-i pasă, de fapt, dacă nu mai faci nimic o lungă perioadă de timp. Așadar, cel mai important e să găsești soluții care funcționează în condițiile existente, restricțiile putând fi uneori foarte productive.

TEODOR GRAUR
Ce v-a determinat să alegeți tema „Practici artistice în contextul României de ieri și de azi" pentru cursul din cadrul programului de mentorat online CAMPart? În ce măsură considerați că e relevantă pentru noua generație de artiști?
După ce am parcurs ca artist mai multe etape, am vrut să ofer idei și argumente celor care sunt la început de drum. Celor care sunt, prin natura vârstei fragede, derutați de bombardamentul informațional, de agresivitatea mediului vizual, de incertitudinea posibilelor opțiuni personale, în această perioadă de criză și prefaceri, în această lume care ne apare injustă și incertă, cu valori parcă răsturnate, în această viață dramatică, în care arta joacă un rol. De ce practici artistice? Pentru că oricine (mai ales studenții la arte) ar vrea să știe cum se face arta contemporană. ...în contextul României de ieri și de azi? Fiindcă autorul cunoaște bine contextul socio-cultural, după patruzeci de ani de activitate pe această scenă, cu toate transformările petrecute deopotrivă în instituții și în practica curentă, în deceniile prin care țara noastră a trecut, mai greu și mai încet decât ne-am fi așteptat, de la comunism și dictatură, spre o normalitate a vieții, la un stat european unde oamenii sunt liberi. Tinerii artiști (viitorii artiști) au nevoie de modele, știu asta din propria experiență. Ei se vor îndrepta spre un mentor sau altul, cu potențial, în care au încredere. Aceasta reprezintă o alegere personală în cazul proiectului CAMPart.

V-a inspirat în vreun fel contactul cu artiștii mai tineri? Ce mesaj ați transmite artiștilor la început de drum, în căutarea unei direcții?

Irina Gheorghe, *Trădând simțurile: cum să vorbești despre ceea ce nu există*, instalație și performance, Project Arts Center, Dublin, 2020. Credit foto: Senija Topcic.
Irina Gheorghe, Betraying the Senses: *How to Speak of What Is Not There*, installation and performance, Project Arts Center, Dublin, 2020. Photo credit: Senija Topcic.

this association does not seem to work at first glance. How can performance, the medium most associated with the idea of presence, of "here and now," incorporate that which is not present? Lately I have been thinking that some of the exercises I proposed for the mentorship program, even though they are tied to my interests in my works specifically, can produce completely different effects and associations when conveyed to others. I also thought that a performance practice workshop can be an accessible method through which even artists who do not use this medium consistently can work practically, in a short amount of time and with limited resources. Lastly, this is what I find most important: not as much getting the participants to work with the same topics I work with, but to use them as pretexts for their own practice.

Were you inspired by your contact with the young artists? What would you say to artists who are just starting out and looking for a direction?
The experience of the workshop was great, I really enjoyed working with the participants. I was very happy to see their interventions developing from one week to the next and how quickly you could see clear, and highly diverse, areas of interest forming, even though the exercises were the same for everyone. I advise beginner artists to continue working, regardless of conditions. It is clear that this path is an insecure, unstable, and financially insufficient one. Therefore, it is important that one's motivation be in the right place, otherwise it makes no sense. If this motivation exists, the obstacles and setbacks we encounter, however relevant they may be in private, do not so much matter in the long run, in terms of practice. In fact, nobody really cares if you don't produce anything for a longer period of time. So the most important thing is to find solutions that work within existing conditions, as restrictions can sometimes prove highly productive.

TEODOR GRAUR
What made you choose the topic "Art practices in yesterday's and today's Romania" (Practici artistice în contextul României de ieri și de azi) for the CAMPart online mentorship program? In how far do you think the topic is relevant for the new generation of artists?
Having gone through multiple stages as an artist, I wanted to offer ideas and arguments to those who are just starting out, to

Vedere din instalație, *Grămadă de nuiele și statement*, expoziție *Natura - Cultură*, 2016, Galeria Nicodim București.
View from the installation, *Load of twigs and statement*, exhibition *Nature - Culture*, 2016, Nicodim Gallery Bucharest

Un mesaj pentru tinerii aflați la început de drum? (Nu că ar urma sfaturile părinților și profesorilor, mai degrabă le refuză, dar totuși sunt interesați de sfaturi practice.) Cu arta e dificil, e un domeniu în care supraviețuiești greu și cred că și tinerii o știu. Dacă tot s-au apucat, trebuie să aibă o bază de susținere undeva, ca să poată fi cât de cât liberi. Astăzi sunt multe oportunități față de ce am trăit noi, ei se pot mișca, pot călători, pot primi burse. Le-aș transmite să aibă parte de cât mai multe experiențe, aceasta ar fi o primă sugestie, și să nu tragă concluziile prea repede. Ca artiști, să experimenteze mijloace, limbaje, stiluri, dacă vor să-și găsească un drum. (La un moment dat poate ți se pare că ești extraordinar, că ai ajuns la o concluzie importantă; apoi deodată, nu te mai interesează asta.) Tinerii trebuie să trăiască cu entuziasm, să citească, să se mobileze pentru ceva și să fie interesați de orice în viață. Să nu experimenteze blazarea. Îmi plac cei care fac eforturi, cei ce muncesc. Nu te poți feri de lucrurile care te atrag, orice experiență e binevenită. Ca artist nu poți să fii inocent, trebuie să fii mobilizat și experimentat și nu poți fi așa de la început, până nu te umpli cu ceva. Ei trebuie să fie mobilizați și răbdători, să nu se oprească la primul insucces. Arta tinerilor, de fapt, este arta actuală. Din tot ce fac ei ar trebui să se constituie fondul actual al artei românești, până la urmă. [...]

GLORIA LUCA
Ce v-a determinat să alegeți tema „Demnitate, corp, reprezentare" pentru cursul din cadrul programului de mentorat CAMPart? În ce măsură considerați că e relevantă pentru noua generație de artiști?
Tema pe care am propus-o este rezultatul unui proces de cercetare căruia m-am dedicat încă din 2017, când, împreună cu artistul Tudor Pătrașcu, am organizat în Iași expoziția *VOID. Whiskey Tango Foxtrot*, ca parte din proiectul ANTICAMERA & Guests. Alături de primii noștri invitați, artiștii Dan Perjovschi și Eduard Constantin, am propus atunci o serie de reflecții asupra conflictului militar pe fondul iconografiei crizei din Siria și a narațiunilor naționalist-populiste de pe teritoriul Uniunii Europene.
Interesul meu față de modurile în care poate fi instrumentalizată reprezentarea vizuală m-a determinat să urmez cursul post-universitar *Critical Images*, la Royal Institute of Art Stockholm, unde m-am axat pe o chestionare mai riguroasă a imaginii corpului în relație cu practici ale dominației – precum uciderea, atât a corpului, cât și a imaginii unei persoane. [...]
Într-o lume în care suntem înconjurați de ecrane la tot pasul (într-un viitor apropiat și de mai multe camere de supraveghere) cred că tema demnității nu este doar relevantă, ci și necesară, relația dintre demnitate și reprezentare sau aspecte precum responsabilitatea artistului fiind insuficient dezbătute în academiile de artă din România. Eu am abordat această problematică din afara ideologiilor politice, încercând să pun în discuție egalitatea în drepturi și în demnitate, așa cum a fost formulată în primul articol din Declarația Universală a Drepturilor Omului. Din punctul meu de vedere, a fi artist vizual implică o poziție de putere și sper ca un număr cât mai mare din noua generație de artiști (și nu numai!) să își asume acest rol, deoarece societatea în care trăim are atâta nevoie de oameni implicați...

V-a inspirat în vreun fel contactul cu artiștii mai tineri? Ce mesaj ați transmite artiștilor la început de drum, în căutarea unei direcții?
Da. M-a impulsionat deschiderea lor de a contribui cu reflecții la o dezbatere colectivă. De asemenea, maturitatea din spatele multor comentarii și curajul lor de a vorbi liber despre probleme delicate sunt aspecte pe care le-am admirat și care mi-au confirmat că există un public interesat de acest tip de discurs artistic. Pentru mine, programul CAMPart a însemnat un cadru de mediere cu tânăra generație și sunt convinsă că scena artistică are nevoie de cât mai multe oportunități de dialog intergenerațional. Cred că a avea încredere în propriile interese artistice este printre cele mai sănătoase atitudini la început de drum. Le-aș mai recomanda să se ancoreze într-o practică nepretențioasă în privința resurselor materiale, să își cultive un spirit (auto)critic și să aibă curaj să contacteze artiști în viață, cu a căror practică simt că rezonează. Cărțile de istoria și teoria artei nu dau feedback... Nu în ultimul rând, să fie sinceri cu ei/ele înșiși/însele și empatici/empatice cu ceilalți, să practice un tip de ascultare activă și să se solidarizeze cu minoritățile din contextul de viață al fiecăruia, dar să se asigure că nu vorbesc în numele altcuiva decât al lor.

CĂTĂLINA NISTOR
Ce v-a determinat să alegeți tema „Publicațiile de artist și diseminarea acestora în mediul offline", pentru cursul online CAMPart? În ce măsură considerați că e relevantă pentru noua generație de artiști?
Tema pe care am ales-o pentru CAMPart a avut ca subiect principal publicația de artist. Este un format pe care am început să îl folosesc relativ recent și un mediu de expresie care poate contura bine anumite proiecte, fie ele personale sau în colaborare. Aici aș putea da ca exemplu proiectul „ziar", o publicație de artist, fără nume sau alte informații, pe care o distribui prin poștă. Este rezultatul unui proces colectiv, care implică și alți artiști, iar acest aspect este important pentru mine. Colaborarea se poate extinde în afara zonei artelor vizuale, iar rezultatele pot fi surprinzătoare.

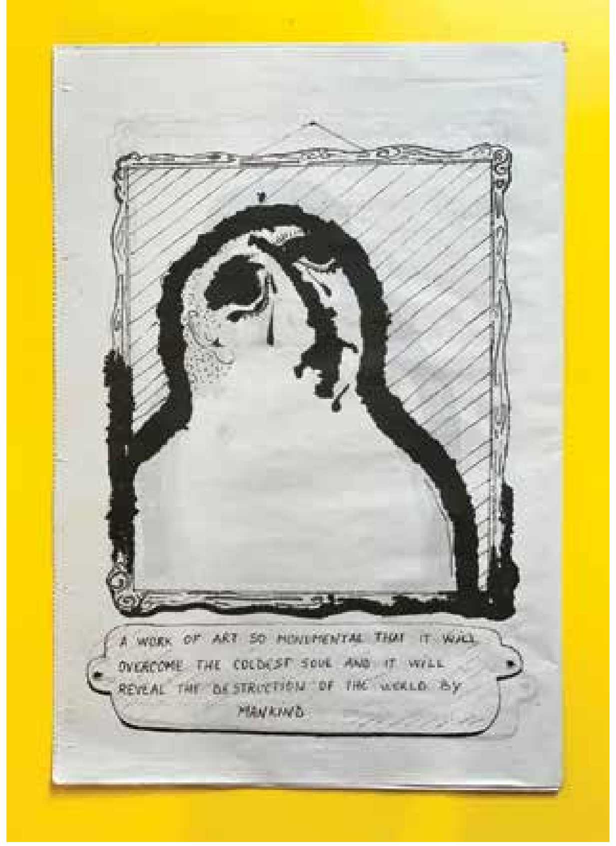
V-a inspirat în vreun fel contactul cu artiștii mai tineri? Ce mesaj ați transmite artiștilor la început de drum, în căutarea unei direcții?
Mă bucur că participanții au avut ocazia să ia parte la aceste cursuri informale, să ia contact direct cu mentorii și cu proiectele lor, să schimbe idei. Formatul online oferă o fericită accesibilitate. Le sugerez să participe la cât mai multe evenimente de acest

those who, because of their young age, are disoriented by the informational bombardment, the aggressiveness of the visual medium, the uncertainty of personal options, in this time of crisis and falsity, in this world that seems to us unjust and uncertain, whose values are upside-down, in this dramatic life in which art plays a part. So why art practices? Because anyone (especially art students) would like to know how contemporary art is made. ...in yesterday's and today's Romania? Because I know the cultural context here well, after forty years of activity on this scene, with all the transformations that took place, in institutions and in current practice, during the decades our country has gone through. The process was more difficult and slow than we would have expected, from communism and dictatorship to a normality of life, to a European state where people are free. Young (and future) artists need role models, I know this from my own experience. They will turn towards one mentor or another, someone they see potential in and in whom they can trust. It was a personal choice in the case of the CAMPart project

Were you inspired by your contact with the young artists? What would you say to artists who are just starting out and looking for a direction?
What I would say to young people just starting out? (Not that they listen to what their parents and teachers say, usually quite the opposite, but they are however interested in practical advice.) It's hard doing art, you can hardly make ends meet, and I think young people know this. Now that they've started, they need to have support from somewhere so they can be somewhat free. Today there are many opportunities compared to what we had, they can move around, travel, receive grants. I would first suggest that they have as many experiences as possible and not rush to conclusions. As artists, they should experiment with materials, languages, and styles if they want to find their own path. (At some point you might think you're amazing, that you've reached some important conclusion; then, suddenly, it no longer interests you.) Young people need to live with enthusiasm, to read, to mobilize towards a goal, and to be interested in everything in life. They shouldn't feel jaded. I like those who put in effort, who work hard. You can't hide from the things that draw you, any experience is welcome. As an artist, you can't be innocent, you have to be engaged and experienced, and you can't be like that from the beginning, not until you've had your fair share of experience. They need to be engaged and patient, to not give up after the first failure. Young people's art is current art. The current corpus of Romanian art should be made up of what they are creating, really. [...]

GLORIA LUCA
What made you choose the topic "Dignity, body, representation" (Demnitate, corp, reprezentare) for the CAMPart online mentorship program? In how far do you think the topic is relevant for the new generation of artists?
The topic I proposed is the result of a research process I have been undertaking since 2017, when, together with artist Tudor Pătrașcu, I organized the exhibition *VOID. Whiskey Tango Foxtrot* in Iași, as part of the ANTICAMERA & Guests project. Together with our first guests, Dan Perjovschi and Eduard Constantin, we offered a series of reflections on military conflict based on the iconography of the Syrian crisis and the crisis of nationalist-populist narratives from within the European Union.
My interest towards the ways in which visual representation can be instrumentalized led me to take a postgraduate course titled *Critical Images* at the Royal Institute of Art Stockholm, where I committed to a more rigorous analysis of the body's image in relation to practices of domination – like murder, both of the body and of a person's image. [...] In a world where we are surrounded by screens on every side (and more surveillance cameras in the recent future), I believe that the topic of dignity is not just relevant, it is necessary, subjects like the relationship between dignity and representation or aspects like the artist's responsibility being insufficiently discussed in Romanian art academies. I approached this problem outside political ideologies, attempting to bring into discussion the topic of equality in rights and dignity, as is phrased in the first article of the Universal Declaration of Human Rights. In my view, being a visual artist implies a position of power, and I hope that many people from the new generation of artists (and not only!) will become aware of and act on it, because the society we live in really needs people who are engaged...

Gloria Luca, *1001 Issues*, print pe pânză, 2017, detaliu. Lucrare din contextul ANTICAMERA & Guests: VOID. Whiskey Tango Foxtrot, Galeria apARTe, Iași, 2017.
Gloria Luca, ***1001 Issues***, print on canvas, 2017, detail. Paper in the context of ANTICAMERA & Guests: VOID. Whiskey Tango Foxtrot, apARTe Gallery, Iași, 2017.



Proiectul „Ziar", publicație lunară, cu participarea unui număr variabil de artiști, coordonat de Cătălina Nistor.
"Ziar" project, monthly publication, with the participation of a various number of invited artists, coordinated by Cătălina Nistor.

gen, ca să cunoască o parte din comunitatea artistică, să fie receptivi la colaborări și să experimenteze.

FLAVIU ROGOJAN
Ce v-a determinat să alegeți tema „Metode de cercetare în practica artistică" pentru programul de mentorat online CAMPart? În ce măsură considerați că e relevantă pentru noua generație de artiști?
Tema cursului abordează un aspect care lipsește din contextul educației artistice din România și a venit ca reacție la experiența mea ca student la Universitatea de Artă din Cluj. De multe ori, diferențierea între locurile la taxă și cele la buget este greșit înțeleasă ca motiv pentru a încuraja un fel de concurență, ceea ce duce la crearea unui cadru în care dialogul și colaborarea între studenți sunt descurajate. În acest climat obsedat de evaluări, preocupat mai degrabă de realizări tehnice, practica artistică a studenților progresează din păcate greu pe latura conceptuală. Prima interacțiune serioasă pe care o au tinerii artiști în universitate cu cercetarea și articularea unei idei este chiar la finalul studiilor, odată cu susținerea lucrării de diplomă. Consider că este foarte important pentru orice artist să fie atent la ideile și la contextele cu care lucrează, fie că vorbim de artă contemporană sau de orice alt domeniu din cultură.

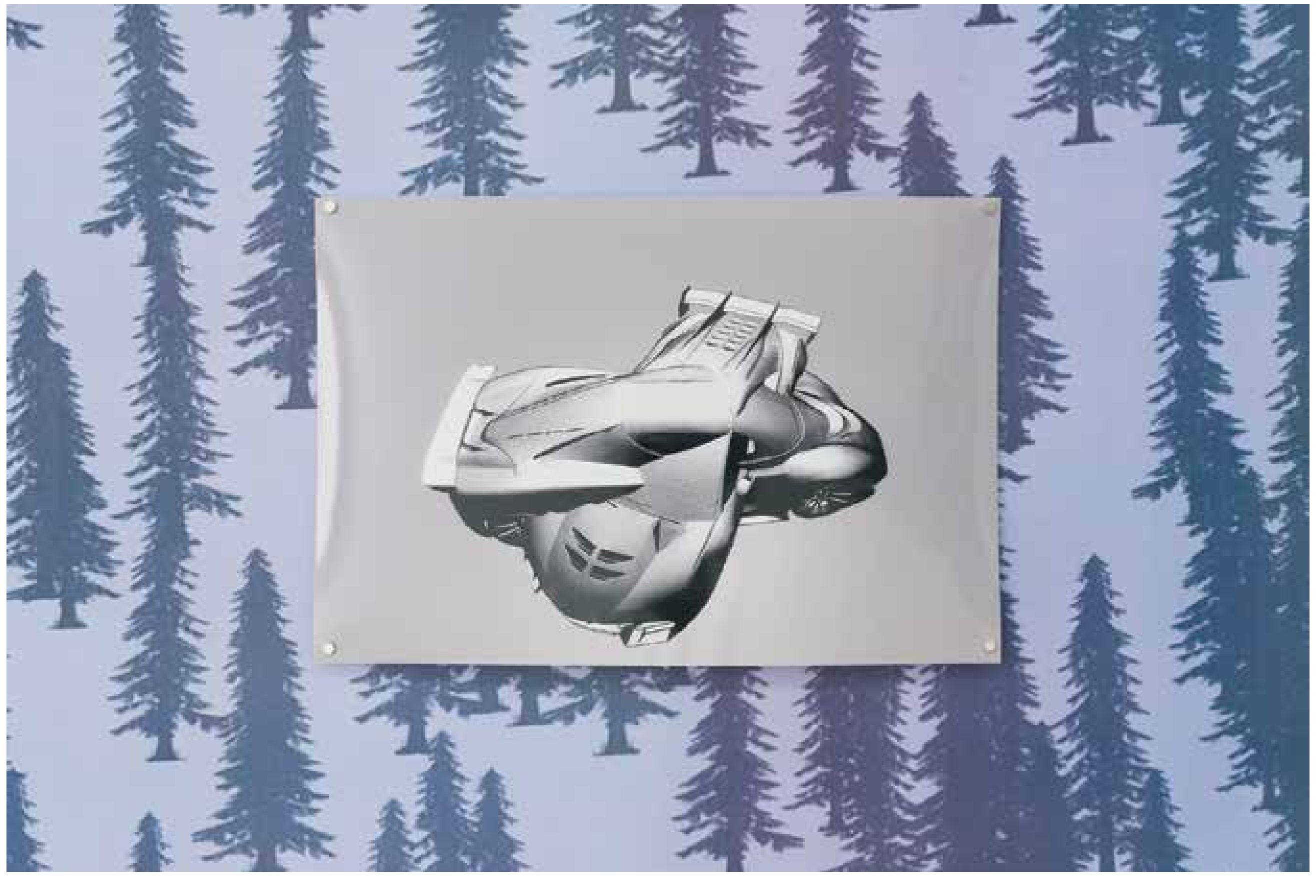
V-a inspirat în vreun fel contactul cu artiștii mai tineri? Ce mesaj ați transmite artiștilor la început de drum, în căutarea unei direcții?

Were you inspired by your contact with the young artists? What would you say to artists who are just starting out and looking for a direction?
Yes. I found their openness to contribute their thoughts to our debates stimulating. The maturity behind many of their comments and their courage to talk freely about delicate topics are things I admired and which confirmed to me that there exists indeed an audience interested in this kind of artistic discourse. For me, the CAMPart program was a space of mediation with the young generation, and I am convinced that the art scene needs as many opportunities of intergenerational dialogue as possible. I think that believing in your own artistic interests is one of the healthiest attitudes you can have when starting out as an artist. I would also recommend anchoring themselves in a practice that is not too materially demanding and to develop a (self)critical spirit, and to dare to talk to living artists with whose practice they feel they identify. Art history and theory books do not give feedback... Last but not least, I think they should be honest with themselves and empathetic towards others. They should practice a kind of active listening and show solidarity with minorities from whichever context they live in, but to also make sure they do not speak for anybody except themselves.

CĂTĂLINA NISTOR
What made you choose the topic "Artists' publications and their dissemination in the offline" (Publicațiile de artist și diseminarea acestora în mediul offline) for the CAMPart online mentorship program? In how far do you think the topic is relevant for the new generation of artists?
The topic I chose for CAMPart focused on artists' publications. It is a format that I have only relatively recently started using and a medium of expression that can help outline certain projects quite well, be they personal or collaborative. Here I could give my project "ziar" (newspaper) as an example. It is a publication, with no name or other information, which I distribute by mail. It is the result of a collective process, involving other artists, and this aspect is important to me. The collaboration can extend outside the realm of visual art, and the results can be surprising.

Were you inspired by your contact with the young artists? What would you say to artists who are just starting out and looking for a direction?
I am happy that the participants had the chance to take part in these informal classes, to have direct contact with the mentors and their projects, and to exchange ideas. The online format is good in terms of accessibility. I would advise them to take part in as many such events as they can, to get to meet part of the artistic community, to be open to collaborations, and to experiment.

FLAVIU ROGOJAN
What made you choose the topic "Research methods in art practice" (Metode de cercetare în *practica artistică) for the CAMPart online mentorship program? In how far do you think the topic is relevant for the new generation of artists?*
In my course I tackled an aspect that is lacking in Romanian artistic education. It came as a reaction to my experience as a student at the Art University in Cluj. Oftentimes, the difference that exists between tuition-free and tuition-paid student places at the university is misconstrued as a reason to encourage a kind of competition, which leads to a context where dialogue and collaboration among students are discouraged. In this evaluation-obsessed climate, more preoccupied with technical achievements, students' art practice progresses very slowly on the conceptual level. The first serious interaction that young



Flaviu Rogojan - *Paleto Forest* (2017).

Sunt și eu artist tânăr și consider că fac parte din aceeași generație de artiști tineri ca participanții CAMPart. Am început să dezvolt proiecte curatoriale ca student, ca parte dintr-o mișcare studențească care urmărea să reprezinte generațiile mai tinere. Schimbul de experiență, perspectivele diferite și conversațiile cu colegii mai tineri sunt instrumente necesare și în proiectul *Aici Acolo Pop Up Gallery*, unde lucrăm mai degrabă non-ierarhic. Aș încuraja studenții să fie obiectivi cu privire la noțiunile pe care arta contemporană le preia din piața de artă și să privească cu un ochi critic atât sistemele și instituțiile, cât și ideile tradiționale despre ce înseamnă practica artistică. Încurajez artiștii să revină asupra lucrărilor lor vechi, să reia idei, să schimbe direcții, să colaboreze și să privească cu scepticism imaginea romanțată a artistului solitar și neînțeles.

university artists have with research and articulating an idea is right at the end of their studies, with their thesis project. I believe it is very important for any artist to be mindful of the ideas and contexts they are working with, whether we are speaking of contemporary art or any other field of culture.

Were you inspired by your contact with the young artists? What would you say to artists who are just starting out and looking for a direction?
I am also a young artist, and I believe I am part of the same generation as the CAMPart participants. I began developing curatorial projects as a student, as part of a student movement that aimed to represent younger generations. The experience exchange, the different perspectives and discussions with my younger colleagues are necessary instruments in my project *Aici Acolo Pop Up Gallery*, where we work non-hierarchically. I would encourage students to be objective with regard to the notions that contemporary art borrows from the art market and to view systems, institutions, as well as traditional ideas on what constitutes art making, with a critical eye. I would encourage artists to return to their older works, to rehash ideas, to change direction, to collaborate, and be skeptical of the romanticized image of the lonely misunderstood artist.

Translated by Rareș Grozea

PROIECTE INTERNAȚIONALE PE TIMPUL PANDEMIEI
INTERNATIONAL PROJECTS DURING THE PANDEMIC

Cartoane, 2020. Paweł Żukowski. Imagini de Gosia Białobrzycka și Grzegorz Wełnicki.
Cardboards, 2020. Paweł Żukowski. Pictures by Gosia Białobrzycka & Grzegorz Wełnicki.

ART AT A TIME LIKE THIS INC.

O NOUĂ FORMĂ DE INSTITUȚIE DE ARTĂ

A NEW BREED OF ART INSTITUTION

ART AT A TIME LIKE THIS (*ARTĂ ÎNTR-O PERIOADĂ CA ASTA*) este o platformă virtuală dedicată schimbului de idei și expresiei libere, lansată pe 17 martie 2020 de către curatoarele independente Barbara Pollack și Anne Verhallen. Acum, încorporată într-o organizație artistică non-profit, ART AT A TIME LIKE THIS găzduiește expoziții de artă online, evenimente live și discuții săptămânale, newsletter-uri zilnice și menține o prezență pe Instagram.

ART AT A TIME LIKE THIS se angajează să includă artiștii într-un dialog la nivel global despre principalele urgențe ale societății de astăzi și să le ofere un loc unde să-și poată împărtăși ideile și, sperăm, și soluțiile. În expoziția noastră online *HOW CAN WE THINK OF ART AT A TIME LIKE THIS?* (*CUM NE PUTEM GÂNDI LA ARTĂ ÎNTR-O PERIOADĂ CA ASTA?*), am prezentat peste 60 de artiști, în fiecare zi adăugând câte un nou artist. Dintre aceștia, o parte sunt personalități renumite în întreaga lume, precum Ai Weiwei, Marilyn Minter sau Alfredo Jaar, însă am inclus și talente tinere precum Meriem Bennani, Jacolby Satterwhite și Elektra KB.

În paralel cu expoziția online, ATLT a organizat săptămânal evenimente cu invitați precum Jerry Saltz, Mary Lucier și Barbara London, Dread Scott, Laurie Simmons și Jasmine Wahi, Elektra KB și Carmen Hermo, iar următorul nostru eveniment le are ca invitate pe Leeza Ahmady de la ACAF și Natasha Ginwala, co-directoarea următoarei ediții a Bienalei de la Gwangju. Fiind o instituție virtuală și nu fizică, ATLT are avantajul de a putea reacționa instantaneu la ciclul zilnic de știri, putând pune în valoare artiști care se află într-un dialog apropiat cu chestiunile respective.

ART AT A TIME LIKE THIS, a virtual platform for free expression and the exchange of ideas, was launched on March 17th 2020 by independent curators Barbara Pollack and Anne Verhallen. Now, incorporated into a nonprofit arts organization, ART AT A TIME LIKE THIS hosts online art exhibitions, weekly live events and conversations, daily newsletters and holds an Instagram presence.

ART AT A TIMES LIKE THIS has a mission to include artists into the global dialogue about today's greatest emergencies and to provide an outlet for them to share ideas and, hopefully, solutions. In our online exhibition, *HOW CAN WE THINK OF ART AT A TIME LIKE THIS?*, over 60 artists have been featured, adding a new artist each day, including world-renowned figures such as Ai Weiwei, Marilyn Minter and Alfredo Jaar as well as newcomers Meriem Bennani, Jacolby Satterwhite and Elektra KB.

In addition to the online exhibition, ATLT held weekly events with such guests as Jerry Saltz, Mary Lucier and Barbara London, Dread Scott, Laurie Simmons and Jasmine Wahi, Elektra KB and Carmen Hermo, and our upcoming event features Leeza Ahmady of ACAF and Natasha Ginwala, co-director of the upcoming Gwangju Biennale. Because ATLT is a virtual art institution, rather than a brick-and-mortar museum, it can respond instantly to the daily news and present artists that are in immediate dialogue with these issues.

◄ Sus. Yelaine Rodriguez, imagine din spectacolul *Oshun Orisha a fertilității: Ajută-ne la nașterea generațiilor revoluționare Womxn*. Credit foto Yelaine Rodriguez.
Up. Yelaine Rodriguez, image from the performance *Oshun Orisha of Fertility: Help us Birth Generations of Revolutionary Womxn*. Photo Credit Yelaine Rodriguez.

◄ De la stânga la dreapta:
Învelirea statuii lui Cristofor Columb din spatele Amfiteatrului Bayfront Park Miami, Florida, (2019), dye-sublimation print pe țesătură spandex și structură din lemn.
Foto Zachary Balber. Prin amabilitatea Fringe Projects Miami.
North Star, 2019, țesătură cusută manual, transfer de imagine, vopsea pe țesătură.

From left to right:
The Cloaking of the statue of Christopher Columbus behind the Bayfront Park Amphitheatre, Miami, Florida, (2019), dye-sublimation print on spandex fabric and wood structure.
Photo Zachary Balber, Courtesy of Fringe Projects Miami.
North Star, 2019, hand-sewn fabric, image transfer, fabric paint.

Despre curatoare:

Anne Verhallen, stabilită la New York, este curatoare, scriitoare și lucrează ca agent pentru artiști. Ca director al secției de arte vizuale al CXA, a lucrat la proiecte pentru mulți artiști de renume precum Kehinde Wiley, Robert Wilson, Friedrich Kunath și Lily Kwong. De asemenea, scrie pentru Arte Fuse o dată pe săptămână. Originară din Olanda, Verhallen și-a început cariera ca manechin pentru case de modă și publicații de elită precum Vogue, Hermes, Marc Jacobs, în exclusivitate pentru Givenchy și cu fotografi importanți precum Inez & Vinoodh, Roe Etheridge și Daniel Jackson. În prezent, în rolul de curatoare independentă, își dorește să dezvolte punctele de întâlnire dintre tehnologie, design, artă și sănătate.

Barbara Pollack scrie despre artă din 1994, vorbind adesea dintr-o perspectivă globală despre situația artiștilor aflați sub regimuri opresive, în special cel din China. A scris multiple cărți și eseuri, dintre care cea mai recentă, *Brand New Art from China: A Generation on the Rise* (*Artă tânără din China: o nouă generație pe orbită*), a fost publicată în 2018. A curatoriat expoziții cu regularitate, începând cu *My Friends in My Apartment* (*Prietenii mei în apartamentul meu*) din 1996, organizată la ea acasă, și expoziția de o zi *Yard Sale* (*Târg de vechituri*) împreună cu Simon Watson, eveniment care a avut loc în curtea unei școli în 2001. În ultimii ani a organizat expoziții la Muzeul de Artă din Tampa, Muzeul de Artă Orange County, Muzeul Long West Bund din Shanghai și Muzeul Yuz, tot în Shanghai. În 2022 urmează să prezinte *Mirror Image: Changing Chinese Identity* (*Imaginea în oglindă: schimbări în identitatea chineză*) la Muzeul Societății Asiatice din New York. Lucrează ca profesor la Școala de Arte Vizuale (School of Visual Arts).

Traducere de andra nikolayi

About the Curators:

Anne Verhallen is a New York-based curator, writer and artist agent. As director of the fine art division at CXA, she has worked on projects for many leading artists, including Kehinde Wiley, Robert Wilson, Friedrich Kunath and Lily Kwong. She also writes monthly for Arte Fuse. Born and raised in the Netherlands, Verhallen started her career as a high-fashion model working for Vogue, Hermes, Marc Jacobs, exclusively for Givenchy and with leading photographers such as Inez & Vinoodh, Roe Etheridge and Daniel Jackson. Currently, as an independent curator, she seeks to cultivate the intersection between technology, design, art and health.

Barbara Pollack has been writing on art since 1994, often addressing the situation for artists in repressive regimes from a global perspective, particularly China. She is the author of many essays and books including most recently *Brand New Art from China: A Generation on the Rise*, published in 2018. She has regularly curated shows, starting with a 1996 show staged in her home titled *My Friends in My Apartment* and a one-day exhibition in 2001 at a local schoolyard, *Yard Sale*, with the cooperation of Simon Watson. In recent years she has curated shows at the Tampa Museums of Art, Orange County Museum of Art, the Long Museum West Bund in Shanghai and the Yuz Museum, also in Shanghai. In 2022, she will present *Mirror Image: Changing Chinese Identity* at the Asia Society Museum in New York. She is a professor at the School of Visual Arts.

◄ Didier William, *„Ceruri sparte: Tè a mi" Pământul este fertil*, acrilic, sculptură în lemn, ulei și colaj pe panou.
Didier William, *"Broken Skies: Tè a mi" The Ground is Fertile*, acrylic, wood carving, oil, and collage on panel.

► De sus în jos:
Tsedaye Makonnen, *Marea astrală II*, 2020, țesătură albastră satinată, oglindă acrilică, adeziv. Credit foto: Tirop Sambu.
Jesse Krimes, *Centrul labirintului*, 2019, lemn, corpuri de închisoare, porumb, semn.

From top to bottom:
Tsedaye Makonnen, *The Astral Sea II*, 2020, Blue satin/sheer fabric, acrylic mirror, adhesive. Photo credit: Tirop Sambu.
Jesse Krimes, *Center of the Maze*, 2019, wood, prison fixtures, corn, sign.

◄ Dominique Duroseau, *Rap pe pistă cu orez (Procesiunea către locație)*, (2018) în timpul AiOP cu artistul Michael Paul Britto, performence de durată, fotografie, dimensiuni variate.
Dominique Duroseau, *Rap on Race with Rice (the Procession to location)*, (2018) during AiOP with artist Michael Paul Britto durational performance, photography, varied dimensions.

DE LA FEREASTRA MEA / DE LA FEREASTRA TA

FROM MY WINDOW / FROM YOUR WINDOW

e-flux & The International Short Film Festival Oberhausen

Chantal Akerman, *Camera*, 1972. Cadru din film. 10'24".
Chantal Akerman, *La chambre*, 1972. Film still. 10'24".

Claude Faraldo, *Themroc*, 1973. Cadru din film. 1'44".
Claude Faraldo, *Themroc*, 1973. Film still. 1'44".

De când întregul mapamond a intrat în carantină, am început să ne ferim de contactul uman, deși încă îl dorim. Această situație a transformat lucruri precum atingerile și intimitatea în potențiale arme și, în timp ce încercam să respectăm regulile de distanțare socială, a reconfigurat de asemenea și noțiunea de colectivitate și simțul solidarității în ceva ce înainte nu a trebuit niciodată să ne imaginăm. Ce este un colectiv social fără colectiv? Urmărim statisticile infecțiilor în mod obsesiv și citim declarații oficiale și predicții care par să se schimbe de la un minut la altul. Și, în final, adevărul este că nu știm dacă lumea va fi la fel în momentul în care vom ieși din izolare. Este un lucru omenesc să cauți alinarea, fiindcă fără ea viața pare imposibil de fragilă. Însă poate dacă rezistăm nevoii de a sări peste acest moment și alegem să-l trăim împreună vom fi capabili să strângem instrumentele de care avem nevoie pentru a crea un viitor care, în acest moment, pare încă posibil.
Această serie de vizionări, bazată pe colaborare, organizată de e-flux împreună cu Festivalul Internațional de scurtmetraj Oberhausen (International Short Film Festival Oberhausen), este inspirată de un film de Józef Robakowski intitulat *Z mojego okna* (*De la fereastra mea*), filmat în orașul Łodż din Polonia de-a lungul unei perioade de 20 de ani, între 1978 și 1999. Filmul face parte dintr-un proiect pe care Robakowski l-a numit *Propriul meu cinema* (*My Very Own Cinema*) : „la ce lucrez când nimic altceva nu merge." Filmul, realizat cu o cameră de 16 mm, este alcătuit din scene cotidiene surprinse de la fereastra apartamentului artistului, aflat într-un cartier din Łodż poreclit „Manhattan" deoarece clădirile sale înalte de beton – exemple tipice ale modernismului socialist de la sfârșitul anilor '70 – amintesc ușor de zgârie-nori. Filmări anodine cu oameni mergând la muncă, neveste cărând plase cu legume acasă, catolici întorcându-se de la biserică în timpul sărbătorilor religioase, câini trecând strada, vecini mergând la demonstrații de 1 mai – toate aceste variate scene ale vieții cotidiene servesc ca fundal peste comentariul audio în care artistul observă profunda transformare politică a Poloniei în aceste două decenii. Filmul se încheie cu construcția unui nou hotel, care blochează priveliștea de la fereastră.
De la fereastra mea / De la fereastra ta a prezentat câte un scurtmetraj în fiecare săptămână sau o dată la două săptămâni – toate disponibile online în mod gratuit – începând cu filmul lui Robakowski și continuând cu *Les mains négatives (Mâinile negative) (1978), de Marguerite Duras, Dirty Pictures (Imagini obscene) (2007) al lui John Smith, La chambre (Camera)* (1972) de Chantal Akerman și *Ten Minutes Older (Cu zece minute mai bătrân)* (1978) de Herz Frank, încheind cu lungmetrajul *Themroc* (1973) de Claude Faraldo. Pe lângă aceste filme, artiștii și cineaștii au fost invitați să adauge o scurtă misivă video sau un video-manifest la acest proiect: o mică fereastră înspre situația lor actuală și felul cum trăiesc acest moment. Speranța este că acest document colectiv al prezentului ne va ajuta să ne imaginăm un viitor în care ne vom dori să trăim. Dintre răspunsuri am primit lucrarea *24 marzo (dalla mia finestra) (24 martie / de la fereastra mea)* (2020) de la Emily Jacir, *A Letter to Marguerite (O scrisoare către Marguerite)* (2020) de la artiștii Joana Hadjithomas și Khalil Joreige și *The Woman by the Window (Femeia de la fereastră)* (2020) de la Coco Fusco.
Festivalul Internațional de scurtmetraj Oberhausen este unul dintre cele mai vechi și prestigioase festivaluri de film, înființat în 1954.
e-flux este o platformă online de publicare și laborator de idei, fondat în 1999.

Traducere de andra nikolayi

The situation since the world has entered lockdown has made us wary of human contact, while we also crave it; it has turned touch and intimacy into potential weapons, and—as we conform to the social distancing rules—it is also reconfiguring our collectivity and sense of solidarity into something that we never needed to imagine before. What is the social body without a body? We obsess over infection statistics and read official policies and predictions that seem to change every minute. And yet the truth is that we do not know if the world will be the same as it was by the time that we get out of quarantine. It is only human to look for reassurance, because without it, life seems unbearably fragile. But perhaps if we resist the urge to fast forward over this moment and instead live through it together, we will be able to gather the tools that we need to build a future that—at the moment—seems to be up for grabs.
This joint screening series, organized by e-flux and the International Short Film Festival Oberhausen, is inspired by a film by Józef Robakowski titled *Z mojego okna (From My Window)*, made in Łodż, Poland, over a 20-year period from 1978 to 1999, as part of a project that Robakowski called My Very Own Cinema: "what I work on when nothing is working out." The film, shot on a 16mm camera, was made by capturing scenes of daily life from the window of the artist's apartment, located in a district of Łodż ironically nicknamed "Manhattan," because the cement high-rises there—typical examples of the late socialist modernism of the 1970s—vaguely resemble skyscrapers. Mundane footage of people going to work, housewives carrying bags of produce home, Catholics returning from church during religious holidays, dogs crossing the street, neighbors going to May Day demonstrations—these numerous scenes of everyday life serve as a backdrop for a voiceover in which the artist observes Poland's profound political transformation during these two decades. The film ends as construction starts on a new hotel, which blocks the view from the window.
From My Window / From Your Window has presented a short film every week or two—all of them freely available online—starting with Robakowski's film and continuing with with Marguerite Duras's *Les mains négatives* (*Negative Hands*) (1978), John Smith's *Dirty Pictures* (2007), Chantal Akerman's *La chambre* (1972), and Herz Frank's *Ten Minutes Older* (1978), and ending with the feature film *Themroc* (1973) by Claude Faraldo. Alongside these films, artists and filmmakers were asked to contribute with a brief video-letter or video statement to this project: a small window into their current situation, and into how they are living through this moment. The hope is that this collective record of the present will help us imagine a future that we want to live in. Responses have featured Emily Jacir's *24 marzo (dalla mia finestra)* (*From My Window*) (2020), Joana Hadjithomas and Khalil Joreige's *A Letter to Marguerite* (2020), Nicolas Wackerbarth's *Vier Wände* (*Four Walls*) (2020), and Coco Fusco's *The Woman by the Window* (2020).
The International Short Film Festival Oberhausen is the oldest and most prestigious festival of its kind, founded in 1954.
e-flux is an online publishing platform and think tank, founded in 1999.

► De sus în jos:
Józef Robakowski, *Z mojego okna (De la fereastra mea)*, 1978–99. Cadru din film 19'02"
Herz Frank, *Cu zece minute mai bătrân*, 1978. Cadru din film. 9'36".

From top to bottom:
Józef Robakowski, *Z mojego okna (From My Window)*, 1978–99. Film still. 19'02".
Herz Frank, *Ten Minutes Older*, 1978. Film still. 9'36".

▼ Coco Fusco, *Femeia de la fereastră*, 2020. Cadru din film. 7'16".
Coco Fusco, *The Woman by the Window*, 2020. Film still. 7'16".

JULIA STOSCHEK PREZINTĂ COLECȚIA SA DE ARTĂ MEDIA ONLINE

JULIA STOSCHEK PRESENTS HER MEDIA ART COLLECTION ONLINE

Colecția JULIA STOSCHEK își face întregul catalog de peste 860 de lucrări de la 282 de artiști disponibil online, în mod gratuit și nerestricționat. Una dintre cele mai mari colecții private din lume de artă media temporală, Colecția JULIA STOSCHEK încearcă să avanseze procesul de democratizare al acestei forme de artă.
„Putem afișa colecția în spațiile noastre din Düsseldorf și Berlin doar în procent de maximum cincisprezece la sută în același timp. Pentru mine, această prezentare digitală a colecției este un vis mai vechi devenit realitate. Arta este făcută pentru a fi văzută", spune colecționara Julia Stoschek.
În prezent, peste șaptezeci și două de filme și lucrări video ale unui număr de douăzeci și șapte de artiști din colecție pot fi vizionate în întregime la secțiunea Catalogul online al colecției (Online Collection Catalogue) de pe www.jsc.art. Printre lucrările din această primă selecție se află lucrări de John Bock, Monica Bonvicini, Keren Cytter, Jen DeNike, Nathalie Djurberg & Hans Berg, Cao Fei, Fischli & Weiss, Kate Gilmore, Christian Jankowski, Lutz Mommartz, Elizabeth Price, Wolfgang Tillmans, Andro Wekua și Tobias Zielony. Datorită elementului audio-vizual, arta media temporală este predestinată vizionării pe un ecran de calculator, pe o tabletă sau pe un smartphone. „Ne dorim să ajungem la oamenii care sunt încă nefamiliari cu acest tip de artă. Vizitatorii pot deja să se bucure de peste cincisprezece ore de film și artă video pe site-ul nostru", spune Stoschek. Colecția are o direcție variată, pornind de la lucrări timpurii, cum ar fi filmele de Barbara Hammer, pionieră a cinemaului queer din anii '70, și ajungând la lucrări recente de Jon Rafman, care investighează profunzimile rețelei Darknet. De-a lungul câtorva luni au fost făcute publice săptămânal noi lucrări, în atentă colaborare cu artiștii. În plus, a fost lansat un nou format video săptămânal numit *Alegerea Juliei* (*Julia's Most Wanted*), în care colecționara prezintă personal câte una dintre lucrările selectate, materialul fiind disponibil și pe Instagramul proiectului (https://www.instagram.com/juliastoschekcollection).
„La început filmul și arta video erau medii foarte democratice, lipsite de limite și restricții pentru artiști și public", spune Stoschek. „De aceea sunt extrem de mulțumită de răspunsul artiștilor la abordarea noastră și le sunt profund recunoscătoare."
Catalogul online al colecției, în prezent disponibil în întregime, poate fi folosit pentru a căuta printre cele 860 de opere și cei 282 de artiști ai colecției în scopuri de cercetare. Fiecare operă este prezentată pe un fundal negru, amintind de black box-ul unei galerii. Fotografii ale instalației oferă repere despre cum ar dori artiștii să le fie prezentată opera într-o expoziție. Website-ul creează un spațiu de prezentare dincolo de vizita la un muzeu din lumea reală.

Colecția JULIA STOSCHEK este una dintre cele mai mari colecții private din lume de artă media care lucrează cu elementul duratei, dedicată prezentării publice, conservării, evoluției și educației media și a practicilor performative. Cu peste 860 de lucrări de la 282 de artiști din întreaga lume, interesul contemporan al colecției are la origine experimentele artiștilor cu imaginea în mișcare ale anilor '60 și '70. Lucrările din colecție trec de la video, film, instalații cu imagine în mișcare pe unul sau mai multe canale și spații ambientale multimedia la sunet și realitate virtuală. Fotografia, sculptura și pictura se adaugă la accentul pus pe temporalitate. Piese din colecție au fost expuse în expoziții personale și de grup la JULIA STOSCHEK COLLECTION din Düsseldorf, Germania (JSC Düsseldorf) începând din 2007. În 2016, un al doilea spațiu expozițional a fost deschis în Berlin (JSC Berlin). O serie variată de programe cu publicul, formată din tururi ghidate, performance-uri, proiecții, conferințe, prezentări de artist și ateliere, invită vizitatorii și cercetătorii să relaționeze cu arta care lucrează cu elementul duratei pe mai multe niveluri și din perspective diverse.

Traducere de andra nikolayi

The JULIA STOSCHEK COLLECTION is making its collection of over 860 works by 282 artists available online for free and without any restrictions. As one of the largest private collections of time-based media art in the world, the JULIA STOSCHEK COLLECTION strives to advance the consistent democratization of this art form.
"A maximum of fifteen percent of the collection can be displayed at the same time at our locations in Düsseldorf and Berlin. For me this digital presentation of the collection is a longtime dream come true. Art is meant to be seen," says the collector Julia Stoschek.
To date over seventy-two film- and video-based works by twenty-seven artists from the collection can be viewed in their entirety in the Online Collection Catalogue at www.jsc.art. Among the works in this first selection are pieces by John Bock, Monica Bonvicini, Keren Cytter, Jen DeNike, Nathalie Djurberg & Hans Berg, Cao Fei, Fischli & Weiss, Kate Gilmore, Christian Jankowski, Lutz Mommartz, Elizabeth Price, Wolfgang Tillmans, Andro Wekua, and Tobias Zielony.
Due to the audiovisual component, time-based media art is predestined for viewing on a computer, tablet, or smartphone. We aim to reach people who are still unfamiliar with this art form. Viewers can already experience over fifteen hours of film and video art on our website," says Stoschek. The collection's spectrum ranges from early works, such as by Barbara Hammer, the pioneer of queer cinema in the 1970s, to recent works by Jon Rafman, who grapples with the depths of the Darknet.
Over the months, works were uploaded every week in close collaboration with the artists. Additionally, a new weekly online video format called "Julia's Most Wanted," in which Stoschek personally introduces one of the featured works, is also available (https://www.instagram.com/juliastoschekcollection).
"In their beginnings film and video art were profoundly democratic media, without limits or restrictions for artists and viewers," says Stoschek. "This is why I am especially pleased that artists are supportive of our approach. I am very grateful for this."
The Online Collection Catalogue, which is now available in its entirety, can be used to search all 860 works and 282 artists in the collection for research purposes. The individual works are presented against a black background that is reminiscent of the black-box situation of a gallery. Installation shots also give an indication of how the artists intended the works to be presented in an exhibition. The website creates a presentation space beyond a visit to an actual museum

The JULIA STOSCHEK COLLECTION is one of the world's most comprehensive private collections of time-based art, dedicated to the public presentation, advancement, conservation, and scholarship of media and performance practices. With over 860 artworks by 282 artists from around the world, the collection's contemporary focus is rooted in artists' moving image experiments from the 1960s and '70s. Works in the collection span video, film, single- and multi-channel moving image installation, multimedia environments, sound, and virtual reality. Photography, sculpture, and painting supplement its time-based emphasis. Artworks from the collection have been presented in large-scale solo and group exhibitions at the JULIA STOSCHEK COLLECTION in Düsseldorf, Germany (JSC Düsseldorf) since 2007. In 2016, a second exhibition space opened in Berlin (JSC Berlin). A wide range of public programs, comprising tours, performances, screenings, lectures, artist talks, and workshops invite visitors and scholars to engage with time-based art on multiple levels and from various perspectives.

Wolfgang Tillmans, *Bătăile inimii/Axilă*, 2003, video, 2'27 ", culoare, sunet. Cadru video. Prin amabilitatea artistului.
Wolfgang Tillmans, *Heartbeat/Armpit*, 2003, video, 2'27", color, sound. Video still. Courtesy of the artist.

Jen DeNike, *Fete ca mine*, 2006, video, 6', culoare, sunet. Cadru video. Prin amabilitatea artistului și a galeriei Anat Ebgi, Los Angeles.
Jen DeNike, *Girls like me*, 2006, video, 6', color, sound. Video still. Courtesy of the artist and Anat Ebgi Gallery, Los Angeles.

ARTIȘTI ÎN CARANTINĂ
ARTISTS IN QUARANTINE

Confederația de muzee / The museum confederation L'Internationale

◄ Akram Zaatari, *A DOUA LECTURĂ*, 2020.
Akram Zaatari, *SECOND READING*, 2020.

► Daniela Ortiz, *Picioarele ei coboară până la moarte · Pașii ei ne învață să trăim {Sus pies descienden a la muerte · Sus pasos nos enseñan a vivir)*, 2020.
Daniela Ortiz, *Her feet descend to death · Her steps teach us to live (Sus pies descienden a la muerte · Sus pasos nos enseñan a vivir)*, 2020.

În 1979, în ziua vizitei la Zagreb a lui Tito, președintele Iugoslaviei, artista Sanja Iveković a realizat un performance de 18 minute pe balconul său, intitulat *Trokut* (Triunghi, 1979): a ieșit și a început să citească o carte, a băut un whisky și a făcut gesturi care simulau masturbarea până când a apărut un ofițer al securității și i-a cerut să intre înăuntru. Au aceste spații domestice potențialul de a fi subversive și a transmite un mesaj public, cum a făcut-o balconul lui Iveković la sfârșitul anilor '70?
În timpul acestei perioade de izolare la scară mondială, spațiul virtual, alături de ferestrele, fațadele și balcoanele caselor noastre, și-a asumat rolul și importanța unui forum public al expresiei colective, în același timp ștergând granițele dintre sfera publică și cea privată. Proiectul Artists in Quarantine (Artiști în carantină), elaborat pentru a putea fi distribuit pe rețele sociale, este o inițiativă modestă de a contribui la conversația despre efectele actualei pandemii prin folosirea acestor canale de comunicare digitală pentru a regândi potențialul spațiilor existente.
Începând cu 21 aprilie 2020, în fiecare marți și joi, a fost prezentată o propunere a unuia sau a mai multor artiști atât pe conturile de social media ale L'Internationale, cât și pe profilurile muzeelor membre ale confederației, fiecare lucrare fiind disponibilă pe site-ul muzeului respectiv.

L'Internationale este formată din șapte instituții majore de artă din Europa: Moderna galerija (MG+MSUM, Ljubljana, Slovenia); Museo Reina Sofía (Madrid, Spania); MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Spania); Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA, Anvers, Belgia); Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (Varșovia, Polonia); SALT (Istanbul și Ankara, Turcia) și Van Abbemuseum (VAM, Eindhoven, Olanda), colaborând la acest proiect cu HDK-Valand Academy (Göteborg, Suedia) și Colegiul Național de Artă și Design (NCAD, Dublin, Irlanda).

Traducere de andra nikolayi

In 1979, on the day of Yugoslav President Tito's visit to Zagreb, the artist Sanja Iveković carried out an 18-minute performance titled *Trokut* (Triangle, 1979) on her balcony: she went out and started to read a book, drink a whisky, and made gestures as if she was masturbating until a security official arrived and ordered her inside. Do such domestic spaces still have the potential to be subversive and make a public statement, as Ivekovic's balcony did in the late 1970s?
During this time of global isolation, virtual space, as well as the windows, balconies, or façades of our homes, has taken on the role and importance of town squares for collective expression, while also blurring the boundaries between public and private spheres. The project Artists in Quarantine, devised to be shared on social media, is a modest way to contribute to the conversation about the effects of the current pandemic, using these channels of digital communication to also rethink the potential of existing spaces.
From 21 April 2020, every Tuesday and Thursday an artist's proposal was disseminated on the social media accounts of L'Internationale and the museums belonging to the confederation, with each work hosted on their respective websites.

L'Internationale comprises seven major European art institutions: Moderna galerija (MG+MSUM, Ljubljana, Slovenia); Museo Reina Sofía (Madrid, Spain); MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona (Spain); Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen (M HKA, Antwerp, Belgium); Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (Warsaw, Poland); SALT (Istanbul and Ankara, Turkey); and Van Abbemuseum (VAM, Eindhoven, Netherlands), and collaborates in the project with the HDK-Valand Academy (Gothenburg, Sweden) and the National College of Art and Design (NCAD, Dublin, Ireland).

THE ADVANTAGES OF BEING A WOMAN ARTIST IN QUARANTINE:

Working without the pressure of success.
Being included in numerous museums' online exhibitions without getting paid.
Having the opportunity to wear the latex gloves you bought with your last kinky lover.
Being free to keep a social distance from curators.
Having an escape from the art world in your 12 hours domestic labor.
Discovering the opportunity to finish bad date by shutting down your computer.
Knowing your career might pick up after you die.
Not having to undergo the embarrassment of being called a great artist.
Seeing your ideas spreading like a virus.
Having more time to work after your gallerist forgets about you.
Discovering that your artwork is either highly relevant or totally irrelevant.
Having plenty of time to imagine how you could cure the world with your art.
Getting your picture in the media wearing surgical mask and protective suit.

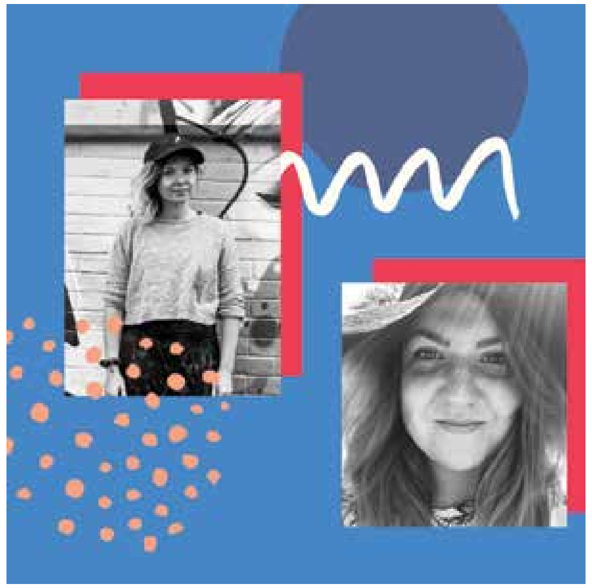
DEDICATED TO THE FEMINIST ARTIST PROTEST GROUP KNOWN AS THE GUERRILLA GIRLS.

Sanja Iveković. *Avantajele de a fi artistă în carantină*, 2020. Prin amabilitatea artistei.
Sanja Iveković. *The Advantages of being a Woman Artist in Quarantine*, 2020. Courtesy of the artist.

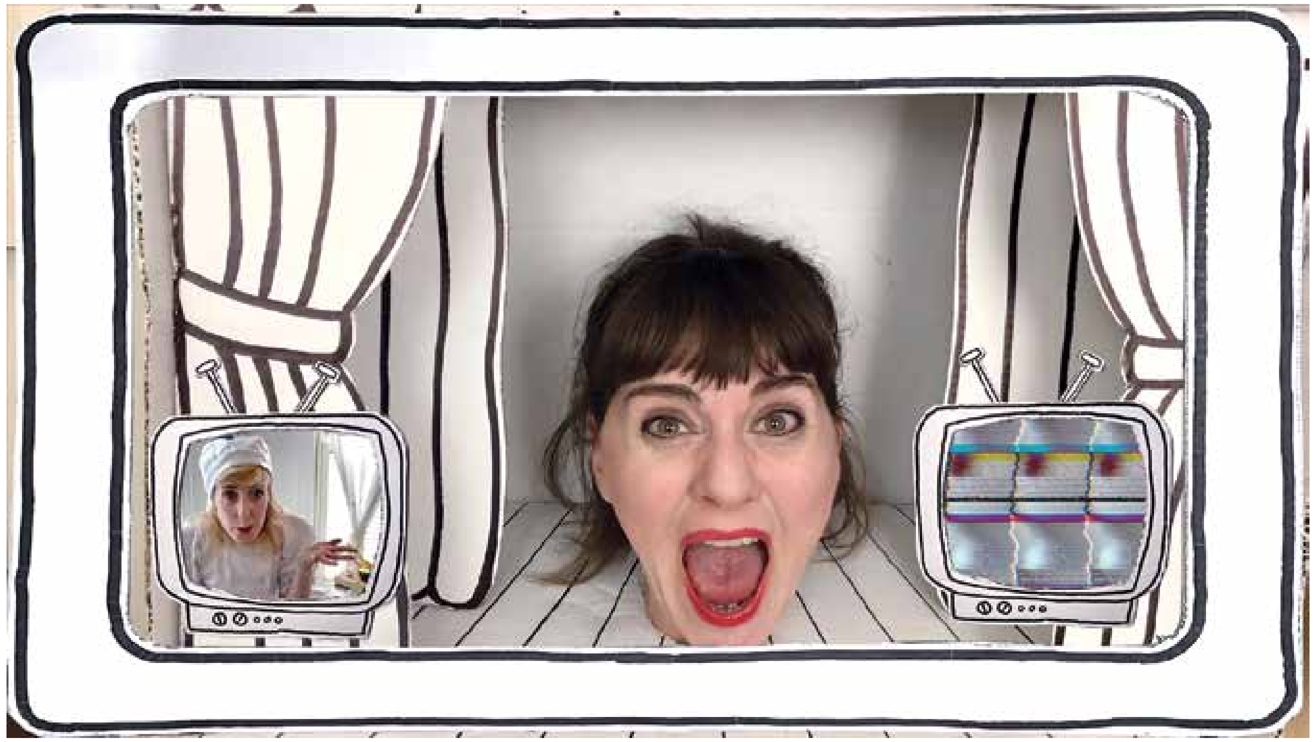
RED ZENITH COLLECTIVE

Femeile de pretutindeni se confruntă cu multă negativitate, mai ales în lumea artei, unde competitivitatea și sentimentele antitetice sunt încurajate. De aceea trebuie cu atât mai mult să ne încurajăm și susținem reciproc, să vorbim deschis despre sănătatea mintală și să ne axăm pe creativitate și colaborare!
Plaforma creativă Red Zenith Collective este un proiect inițiat de două artiste poloneze, Marta Grabowska și Zula Rabikowska. Marta, istoric de artă și curatoare, trăiește pe o barcă la granița cu M25, fapt care îi schimbă constant coordonatele geografice, iar Zula activează ca fotograf documentar, prinsă pe drumuri între Marea Britanie, Franța și Polonia.
În 2019, pe vremea când evenimentele tête-à-tête erau încă în vigoare, Zula a susținut o prezentare despre opera sa la artBLAB, spațiul unde a cunoscut-o pe Marta, care programa evenimentele acolo. Cele două s-au împrietenit instantaneu, vorbind despre subiecte comune precum tot ce e legat de artă, fotografie sau tabuurile și politicile din Europa de Est și Centrală contemporană. Ulterior, Zula a primit o invitație din partea Martei de a-și expune proiectul despre comunitatea poloneză din Londra la ONE Project, eveniment care a dus la crearea parteneriatului lor creativ.
Zula începuse cercetarea pentru un nou proiect axat pe identitatea feminină în țările din fostul spațiu comunist, iar în cadrul acestui proces de documentare, în urma unei serii de discuții și interviuri, a realizat că există o lipsă de spații creative dedicate artiștilor de gen feminin.
În perioada pandemiei, dezamăgită de piața de artă din Marea Britanie și lipsa de susținere din partea instituțiilor și a altor persoane din mediul creativ Central și Est-European, Marta, motivată de toxicitatea acestui mediu, în special între artiste, a decis să pornească o mișcare de schimbare.
După multe mesaje audio, sesiuni de brainstorming, conferințe virtuale instabile și apeluri pe Zoom, Red Zenith Collective a apărut în mai 2020.
Platforma online Red Zenith Collective se ocupă de promovarea, susținerea și încurajarea artistelor, a persoanelor creative care se identifică cu genul feminin și a persoanelor non-binare din mediul artistic al Europei Centrale și de Est, cu evenimente dedicate învățământului colaborativ și ajutorării reciproce. Scopul lor este să diversifice scena artistică din Marea Britanie și pe plan internațional, oferind persoanelor din categorii mai puțin reprezentate o platformă alternativă prin care să interacționeze cu industria creativă. Demersul lor se concentrează în special asupra celor care fac parte dintr-o etnie minoritară, artiștilor LGBTQ+ și persoanelor cu dizabilități, în special fiindcă aceste grupuri se confruntă cu un grad mai ridicat de discriminare în țările lor de origine.
Colectivul a folosit pagina lor de Instagram – @The.Red.Zenith. Collective – ca o platformă de comunicare și promovare în timpul pandemiei, fiind o sursă de inspirație, informare și vizibilitate pentru artiștii, instituțiile și proiectele din spațiul Central- și Est-European, în timp ce seria Red Zenith Dialogues s-a dedicat interviurilor în cadrul cărora membrii au putut să vorbească despre propriul proces și traseu creativ sau să discute probleme importante ale comunității.

Traducere de andra nikolayi



There is a lot of hate and competition between women everywhere, particularly in the art world, and we need to support and champion one another, promote mental health awareness and channel creativity and collaboration!
The Red Zenith Collective is a creative platform founded by two Polish artists, Marta Grabowska and Zula Rabikowska. Marta is an art historian and curatoress and lives on a boat within the borders of the M25, constantly changing her coordinates, and Zula is a documentary photographer often living between the UK, Poland and France.
Back in 2019, when face to face events were still the norm, Zula did a talk for artBLAB about her practice, which is where she met Marta, who curated the events. The pair hit it off from the get-go, discussing all things art, photography and contemporary Eastern and Central European taboos and politics. Marta later invited Zula to exhibit her work about the Polish community in London at ONE Project, where their creative partnership started to form.
Zula was in the process of gathering research for her next project about contemporary female identity in former communist countries, and through research, and series of focus groups and discussions, she discovered a lack of supportive creative space for female artists.
In the midst of the pandemic, disillusioned by the state of the art market in the UK and the lack of support for the CEE creatives and the prevailing hatred and competition, especially between female creatives, Marta decided to initiate the change.
After many voice notes, idea sessions, shaky virtual conferences and Zoom calls, the Red Zenith Collective was born in May 2020.
The online platform Red Zenith Collective is dedicated to empowering and supporting women, female-identifying and non-binary creatives from Eastern and Central Europe, with events to encourage collaborative learning.
Their aim is to diversify the arts scene in the UK and internationally, and provide underrepresented people access to, and an alternative platform to engage with, the industry. They have a special focus on ethnic minorities, LGBTQ and artists with disabilities, due to higher discrimination against those communities in their "home" countries.
Their Instagram page – @The.Red.Zenith.Collective – has been promoting, during the Pandemic, inspiring CEE creatives, institutions and initiatives worth knowing and Red Zenith Dialogues, with interviews about their creatives journeys or discussions about important issues that regard our community.



Radiohole, *Ore fericite*, cadru video.
Radiohole, *Happy Hours*, still, video.

Elias Adam, *Hamlet, Un Performance pe Desktop*, cadru video.
Elias Adam, *Hamlet, A Desktop Performance*, still, video.

ENTER – ONASSIS FOUNDATION

Ne protejăm dar rămânem „conectați”. Fundația Onassis a anunțat la începutul lunii aprilie comanda de noi lucrări de la artiști din multiple domenii și generații. Cultura poate avea un efect vindecător în perioada aceasta de carantină prin care trecem. Un număr mare de artiști au răspuns invitației și au apăsat pe ENTER.
Pentru proiectul ENTER (INTRĂ), Onassis Stegi și Onassis SUA au invitat artiști din toată lumea să creeze lucrări noi în 120 de ore. Ideea din spatele proiectului a fost că trebuie să includem și să înțelegem prezentul, să învățăm din el, să-l povestim și să-l exilăm, creând în același timp o capsulă a timpului digitală care să păstreze amintirea acestei perioade pentru generațiile viitoare. În perioada de spațiu-timp a Pandemiei, casele, apartamentele, grădinile, terasele de pe acoperișuri și balcoanele devin noile noastre scene de desfășurare. Copii, soți, bunici, colegi de apartament și animale de companie, împreună cu obiectele din casă, sunt transformate în personaje și recuzită, iar laptopul artistului se metamorfozează într-o supraputere creativă.
De la New York la Atena până la muntele Vardousia și până la Beirut, de la Karantinata Cephaloniei până la Londra, de la Berlin la Seul, artiști notabili din întreaga lume, făcând parte din generații și domenii diferite ale artei, ne-au invitat deja în casele lor. De la lansarea sa pe 24 aprilie, proiectul a publicat în fiecare săptămână noi selecții de opere comandate. Seria a fost lansată în prima săptămână cu o selecție de lucrări de la artiștii Dimitris Karantzas, Efthimis Filippou, 600 HIGHWAYMEN, Maria Antelman, Kimberly Bartosik, Annie Dorsen și Radiohole. Elias Adam, Simos Kakalas, Vasilis Kekatos, Andonis Foniadakis, Emily Johnson, Kathryn Hamilton (Sister Sylvester), RootlessRoot și Stefanos Tsivopoulos au fost prezentați în săptămâna a doua. Cea de-a treia săptămână a inclus contribuții de la celebra actriță, scriitoare și câștigătoare a premiului Independent Spirit Award, nominalizată la Globurile de Aur, Isabella Rossellini, împreună cu membrul trupei de comedie Flying Karamazov Brothers Paul Magid și artiștii Ziad Antar, Akira Takayama, Evi Kalogiropoulou, Kareem Kalokoh, Risa Puno și Avi Dobkin, RootlessRoot, Kostis Stafylakis, Theo Triantafyllidis și Alexis Fidetzis. A patra săptămână a proiectului a fost curatoriată de Muzeul Queens, care a invitat artiști precum Xin Liu, Samita Sinha, Frisly Soberanis, QUEENSBOUND, Alina Tenser & Gabo Camnitzer; printre artiștii greci care au contribuit la această serie se numără Lena Kitsopoulou, Maria Papadimitriou și RootlessRoot. Săptămâna a cincea a fost curatoriată de The Chocolate Factory Theater (Teatrului Fabricii de Ciocolată) cu următorii artiști: Madeline Best & Brian Rogers, Tei Blow, keyon gaskin, Dynasty Handbag, Annie-B Parson. Săptămâna a șasea a cuprins lucrări de la: Yorgos Zois, Simos Kakalas, Eric Baudelaire, Tim Etchells – Jim Fletcher – Chris Thorpe, ITCHY-O, Ethan Lipton & his Orchestra, Daniel Wetzel. A șaptea săptămână a ENTER a prezentat artiști precum Katerina Andreou, Maria Diakopanagiotou, Ioannis Mandafounis și Eun-Me Ahn. Pentru cea de-a opta săptămână, Onassis SUA i-a invitat pe cei de la NEW INC ca organizatori. Fondat de New Museum, NEW INC este primul incubator de artă, tehnologie și design organizat de un muzeu. Aceștia au invitat artiști și persoane care lucrează cu tehnologiile creative precum Kristin Lucas, Ari Melenciano, Zhenzhen Qi, Laurel Schwulst și Molly Soda să contribuie la

We stay safe. But we are “staying” connected. The Onassis Foundation announced early April the commission of new works by artists across generations and the arts. Culture can become medicine in the quarantine period we are currently experiencing. Many artists have pressed ENTER on their computers.
For the ENTER project, Onassis Stegi and Onassis USA have commissioned artists across the globe to prepare new works in 120 hours. The thought behind it is that we need to include and understand the present to learn from it, to narrate and banish it, at the same time creating a digital time capsule, which will preserve the memory of this period for future generations. During the pandemic time-space, houses, apartments, gardens, roof-terraces, and balconies become our new site-specific stages. Children, husbands and wives, grandparents, roommates, even pets become, alongside their household goods, characters, and props, as the artist’s laptop is turned into a creative superpower. From New York to Athens from the Vardousia Mountain to Beirut, from Cephalonia’s Karantinata to London, from Berlin to Seoul, important artists from all over the world, belonging to different generations and artistic fields, have already welcomed us at their homes. Since its launch on April 24, each week, the project has released new groupings of commissions. The series launched in *Week 1* with works from Dimitris Karantzas, Efthimis Filippou, 600 HIGHWAYMEN, Maria Antelman, Kimberly Bartosik, Annie Dorsen and Radiohole.
Elias Adam, Simos Kakalas, Vasilis Kekatos, Andonis Foniadakis, Emily Johnson, Kathryn Hamilton (Sister Sylvester), RootlessRoot, and Stefanos Tsivopoulos were featured in *Week 2*. *Week 3* included: acclaimed Independent Spirit Award-winning and Golden Globe-nominated actress and writer Isabella Rossellini and Flying Karamazov Brothers member Paul Magid, Akira Takayama, Ziad Antar, Evi Kalogiropoulou, Kareem Kalokoh, Risa Puno and Avi Dobkin, RootlessRoot, Kostis Stafylakis, Theo Triantafyllidis, and Alexis Fidetzis.
Week 4 of ENTER was curated by the Queens Museum, which engaged artists including Xin Liu, Samita Sinha, Frisly Soberanis, QUEENSBOUND, and Alina Tenser & Gabo Camnitzer; Greek artists who contributed to *Week 4* included Lena Kitsopoulou, Maria Papadimitriou, and RootlessRoot.
Week 5 was curated by The Chocolate Factory Theater with the following artists: Madeline Best & Brian Rogers, Tei Blow, keyon gaskin, Dynasty Handbag, Annie-B Parson.
Week 6 included works by Yorgos Zois, Simos Kakalas, Eric Baudelaire, Tim Etchells – Jim Fletcher – Chris Thorpe, ITCHY-O, Ethan Lipton & his Orchestra, and Daniel Wetzel.
Week 7 of ENTER featured artists including Katerina Andreou, Maria Diakopanagiotou, Ioannis Mandafounis, and Eun-Me Ahn. For the series's eighth week, Onassis USA has brought on NEW INC as organizer. Founded by the New Museum, NEW INC is the world's first museum-led incubator for art, technology, and design. They have invited artists and creative technologists including Kristin Lucas, Ari Melenciano, Zhenzhen Qi, Laurel Schwulst, and Molly Soda to contribute to *Week 8*.
For the last week before summer break, *Week 9*, new works have been produced by: Isabella Rossellini and Paul Magid, Effie Birba, Kat Válastur, Okwui Okpokwasili, Liesbeth Gritter (Kassys), Ramsess, Emily Mast & Yehuda Duenyas. Each one, but ultimately all together, creates a series of works that beam from their living

Isabella Rossellini și Paul Magid, *Darwin, Ce?*, cadru video.
Isabella Rossellini and Paul Magid, *Darwin, What?*, still, video.

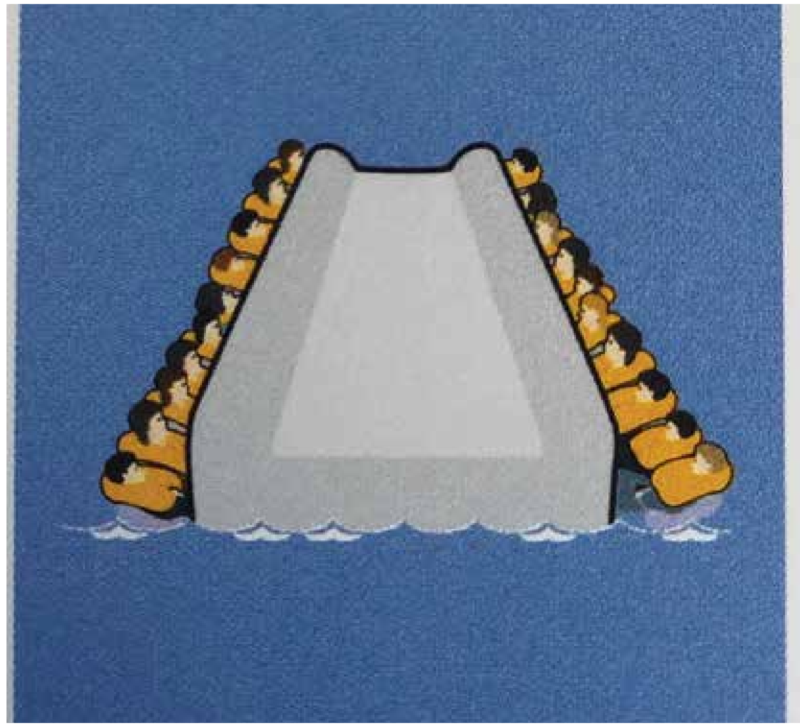
săptămâna a opta. Pentru ultima săptămână înainte de vacanța de vară, săptămâna a noua, au fost produse noi lucrări de către: Isabella Rossellini și Paul Magid, Effie Birba, Kat Válastur, Okwui Okpokwasili, Liesbeth Gritter (Kassys), Ramsess, Emily Mast & Yehuda Duenyas. Fiecare dintre aceștia, dar în final cu toții împreună, a realizat lucrări transmise din sufrageriile lor către ale noastre, răspândind mesajul că arta neutralizează distanța. O nouă serie de lucrări va începe în toamna anului 2020. Directoarea culturală a Fundației Onassis, Afroditi Panagiotakou spune: „Avem nevoie de ceva ca să putem respira altfel. A trece printr-o asemenea experiență și a vedea cum mintea nu încetează să creeze chiar dacă ești nevoit s-o închizi între cei patru pereți ai unei case, a demonstra cum imaginația nu se oprește când suntem înconjurați de frica de lucrurile care se petrec acum, de agonia a ceea ce s-ar putea întâmpla. Ne-am îndreptat către oamenii care ne pot transporta pe alte tărâmuri, către aceia care, prin arta lor, ne îmbogățesc viața: artiștii. Acest grup de oameni care se îngrijesc de sufletul nostru și ne stimulează gândirea. Cum poate dansa un dansator în bucătăria sa? Câte imagini captează privirea unui regizor când își petrece majoritatea timpului pe canapea? Este întreaga casă o scenă? Intrăm pentru a vedea, ca oaspeți. Da, și tu – intră!"

Proiectul ENTER este o serie de lucrări originale create în termenii de „aici și acum" pentru a ne putea aduce pe toți împreună. Arta este un refugiu creat pentru a fi împărtășit de către toată lumea, artiști și spectatori. Nimeni nu o poate opri. Și tu poți apăsa ENTER, fără vreun cost sau limită de timp.

Traducere de andra nikolayi

room over to ours, bringing the message that art cancels out distance. More works to follow in fall 2020.
As the Director of Culture of the Onassis Foundation, Afroditi Panagiotakou, notes: "We needed something to breathe differently. To see and live through an experience proving that the mind does not stop giving birth to ideas when you enclose it, out of necessity, in the four walls of a house; that imagination does not stop, when we are surrounded by fear of what is happening, by the agony of what may come to pass. We turned towards the people who transport us to other worlds; to those who, with their art, enrich our lives. The artists. This group of people who tend to our soul and move our thought. How does a dancer dance in his kitchen? How many images capture the eyes of a director, when he spends most of his time on his couch? Is the entire house a scene? We enter in order to see. As guests. You too. ENTER."

The ENTER project is a series of original works created under the conditions of the "here and now" in order to bring us together. Art is a refuge created to be shared by all, artists and audiences. No one can stop it. You can press ENTER, without any cost or time limit.



▲ Daniel Wetzel (Rimini Protokoll), *Cărți de salvare 2.0*, cadru video.
Daniel Wetzel (Rimini Protokoll), *Safety Cards 2.0*, still, video.

► De sus în jos:
Dynasty Handbag, *Urgență nenumită!*, cadru video.
Maria Diakopanagiotou, *Perspectivă*, cadru video.
Zhenzhen Qi, *Quarantinediary.ai*, Software.
Emily Mast și Yehuda Duenyas, *CUM SUNTEM NOI*, cadru video.

► From top to bottom:
Dynasty Handbag, *Untitled Emergency!*, still, video.
Maria Diakopanagiotou, *Perspective*, still, video.
Zhenzhen Qi, *Quarantinediary.ai*, Custom Software.
Emily Mast and Yehuda Duenyas, *HOW ARE WE*, still, video.

Home Cooking

COLLECTIVE INTELLIGENCE

Agnieszka Kurant și Radim Pesko, Emergence (tip de caractere) pentru Home Cooking.
Agnieszka Kurant and Radim Pesko, Emergence (typeface) for Home Cooking.

EXPERIENȚA PE CARE AR FI TREBUIT S-O AVEM

THE EXPERIENCE WE WERE SUPPOSED TO BE HAVING

Asad Raza despre intimitatea lucrului manual, Édouard Glissant și gătitul acasă.
Interviu de Shane Anderson, apărut online pe 032c.com

Asad Raza on DIY Intimacy, Édouard Glissant and Home Cooking.
An interview by Shane Anderson, available online on 032c.com

Lansat în martie 2020, *Home Cooking* (*Gătitul acasă*) este o platformă online creată de un colectiv de artiști ca modalitate de prezentare de noi lucrări în cadrul noii realități coronavirus. Fiecare zi este altfel la *Home Cooking*, care a început cu atelierul Mariannei Simnett despre cum să-ți faci o pereche de aripi, fiind locul unde ai putea citi un nou poem de Precious Okoyomon, unde ai putea asculta un set de UK bass de la Imran Perretta sau a-l urmări pe Korakrit Arunanondchai preparând „sos de memorie". În unele zile, ai putea asista la predica/talk show-ul/sesiunea de karaoke a lui Prem Krishnamurthy, practica „plânsul corporal" cu Alice Heyward, contempla imaginile de galaxii îndepărtate transmise în timp real prin telescopul Slooth de Julie F. Hill sau face o plimbare virtuală printr-un câmp de fenicul sălbatic pe dealurile Algeriei cu Lydia Ourahmane. Evoluând mereu, platforma a prezentat deja sau urmează să prezinte noi lucrări de la Aria Dean, Camille Henrot, Ari Marcopoulos, Philippe Parreno, Myriam Ben Salah, Adrian Villar Rojas și mulți alții.
Săptămâna trecută, când am avut ocazia să discut pe Facetime cu artistul Asad Raza, unul din membrii fondatori ai colectivului, restricțiile legate de situația Covid-19 au fost relaxate în Statele Unite, deși numărul de cazuri era în creștere iar, în același timp, protestele care au explodat în jurul morții lui George Floyd din cauza poliției au fost întâmpinate de un nou tip de interdicții dictate de stat, cum multe orașe din State au impus ore de stingere. Aceste evenimente mondiale și discursul asupra schimbării asociat lor au prefațat conversația noastră despre *Home Cooking* și despre practica artistică și influențele lui Raza.

Home Show, vedere instalare. Organizat de Asad Raza. Stânga: Rachel Rose, *Untitled (Editarea și amenajarea apartamentului)*, 2015; Centru (fundal): Jessica Dickinson: *How-Close (Final)*, 2015; Centru (prim-plan): Samina Raza, *Pernă pisică*, 1974; Stânga (spate): Nick Mauss, *Untitled*, 2013; Stânga (prim plan): Sarah Morris, *iunie 2015* [Abu Dhabi].
Home Show, installation view. Curated by Asad Raza. Left: Rachel Rose, *Untitled (Editing and arranging the apartment)*, 2015; Center (background): Jessica Dickinson remainder: *How-Close (Final)*, 2015; Center (foreground): Samina Raza, *Cat pillow*, 1974; Left (back): Nick Mauss, *Untitled*, 2013; Left (foreground): Sarah Morris, *June 2015* [Abu Dhabi].

Launched in March 2020, Home Cooking is an online platform run by a collective of artists as a way of presenting new work within a coronavirus reality. Every day is different at Home Cooking, which began with Marianna Simnett's workshop on making your own wings, and where you might read a new poem by Precious Okoyomon, listen to Imran Perretta spinning UK bass, or watch Korakrit Arunanondchai make "memory sauce." Some days, you could also attend Prem Krishnamurthy's sermon/talk show/karaoke session, practice "body crying" with Alice Heyward, observe Julie F. Hill's live feed of distant galaxies through the Slooh telescope, or walk virtually through a field of wild fennel in the hills of Algeria with Lydia Ourahmane. Ever evolving, they've presented or will soon present new material from Aria Dean, Camille Henrot, Ari Marcopoulos, Philippe Parreno, Myriam Ben Salah, Adrian Villar Rojas, and many more. When I had the opportunity to FaceTime with the artist Asad Raza, one of the founding members of the collective, last week, Covid-19 restrictions had lifted across the US as case rates continued to climb, and protests that had erupted following the murder of George Floyd had been met with a different type of state-sanctioned lockdown as curfews were imposed in many American cities. These global events and the discourse of change that surrounds them foregrounded our conversation about Home Cooking and Raza's own practice and influences.

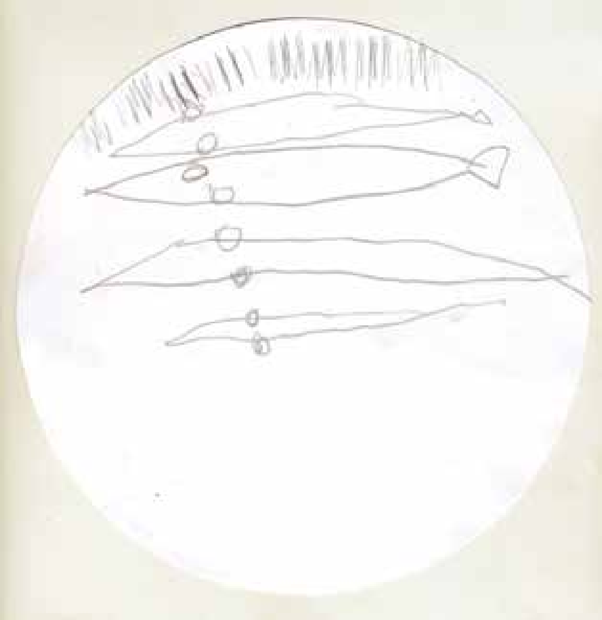
Shane Anderson: Let's start with a premise: the Covid-19 pandemic is a rupture—one of those few moments in life where there's a clear before and after. This does not mean that everything has changed. Sadly, the murder of George Floyd is proof that police brutality and racism live on. Nevertheless, there's the feeling that things will no longer be the way they were—or shouldn't be. As a project, Home Cooking seems to be responding to this rupture, and a number of the pieces convey a sense of urgency in the way they address themes like time, place, collectivity, and being present.
Asad Raza: I haven't thought much about what unites the works yet, but intuitively, I'd say you are right. Time and collectivity seem particularly important and that has to do with how the project started. At the beginning of lockdown, we were suddenly home, in a globalized suspension of the ordinary ongoing "eventness" of reality. All of my projects were canceled and so were those of friends all over the world. After a few days, I started getting these emails from other cultural institutions with installation shots or access to their archives to replace all their canceled shows.

Home Show, vedere instalare. Organizat de Asad Raza. În fotografie: Adriàn Villar Rojas, *Untitled*, 2015, Home Show, New York, 2015.
Home Show, Installation view. Curated by Asad Raza. Pictured: Adriàn Villar Rojas, *Untitled*, 2015, Home Show, New York, 2015.

◄ Sus. Tiffany Sia, *Iadul este o cronologie*, 2020. Prin amabilitatea artistei și Home Cooking.
Jos. Lydia Ourahmane, *Plimbare în fenicul*, 2020. Prin amabilitatea artistei și Home Cooking
Top. Tiffany Sia, *Hell is a Timeline*, 2020. Courtesy of the artist and Home Cooking.
Bottom. Lydia Ourahmane, *Walk in the Fennel*, 2020. Courtesy of the artist and Home Cooking

► Sus / Up:
Dora Budor live on Instagram.
Jos / Down:
O postare a artistei Hana Miletic despre fabricarea vopselei din materiale de uz casnic pe contul de Instagram *Home Cooking.*
A post from Hana Miletic about making dye from household materials on the Instagram account *Home Cooking*.

▼ Daniel Blumberg, *Silver Plate002*, argint pe hârtie, raza de 4 ”.
Daniel Blumberg, *Silver Plate002,* silver on paper, 4” radius.



Shane Anderson: Haide să începem de la premiza că pandemia Covid-19 reprezintă o ruptură – unul dintre acele puține momente în viață care au un început și sfârșit bine delimitat. Aceasta nu înseamnă că totul s-a schimbat, cum moartea lui George Floyd ne demonstrează că violența poliției și rasismul persistă. Cu toate acestea, există sentimentul că lucrurile nu vor mai fi niciodată la fel, sau că nu ar mai trebui să fie. Ca proiect, *Home Cooking* pare a reacționa la această ruptură, iar o parte din lucrări au acest simț al imediatului în felul în care adresează tematici precum timpul, locația, colectivitatea sau importanța de a fi ancorat în momentul prezent.
Asad Raza: Nu m-am gândit încă prea mult la ceea ce unește operele, dar, intuitiv, aș spune că ai dreptate. Timpul și colectivitatea par a avea o importanță deosebită, iar asta are de-a face cu felul în care a început proiectul. La începutul perioadei de carantină, eram cu toții dintr-o dată acasă, într-o suspensie a banalului „evenimențial” al realității, la scară mondială. Toate proiectele mele au fost anulate iar prietenii mei din toată lumea s-au trezit în aceeași situație. După câteva zile, am început să primesc emailuri de la alte instituții culturale care încercau să înlocuiască expozițiile anulate cu imagini de ansamblu ale operelor în spațiu sau cu oferte de acces la arhivele lor.

That felt wrong to me and to people I was talking to, including Marianna (Simnett), Dora (Budor), Precious (Okoyomon), and Prem (Krishnamurthy). It was ignoring the fact that the world was not going to go back to what it was, that a number of elements of reality were way overdue to be changed. It felt like they were offering reheated leftovers, as if there was no way to do things anymore since their doors were locked. But why assume the lockdown meant the living culture couldn't continue? So we decided to start an artist-led community, not tied to an institution.
For maybe 150 years, there's been an overreliance on the genius of a tortured individual to produce something that will change the world, anyway. Maybe that's why you're seeing a generational shift to more ethical, political, and collective actions.
Anyway, it was important that Home Cooking evolve, not be set in stone, and not be tied to one tech platform. So we started with a Google document, something that can be collectively authored and edited, and added other media (so far: Instagram, Twitch, Vimeo, YouTube, and an email newsletter). And we all agreed that the work on Home Cooking should be new, created since this moment of suspension during the pandemic began. So far, there have been more than seventy contributions by more than forty artists.

Această atitudine mi s-a părut greșită atât mie cât și oamenilor cu care eram în contact, printre care Marianna (Simnett), Dora (Budor), Precious (Okoyomon) și Prem (Krishnamurthy). Un astfel de răspuns nu lua în considerare faptul că lumea nu urma să se întoarcă la ceea ce a fost și că un număr de aspecte ale realității așteptau de mult timp o schimbare. Părea ca și cum îți ofereau resturi de mâncare reîncălzită, ca și cum nu ar exista niciun alt mod de a face treabă acum că porțile erau închise. Însă de ce am sări la concluzia că o perioadă de carantină ar însemna sfârșitul culturii vii? Așa că am decis să începem o comunitate condusă de artiști, fără legături cu vreo instituție. Timp de mai bine de 150 de ani, a existat această idee că trebuie să ne bazăm pe geniul unei persoane deosebite (și chinuite) pentru a produce ceva care să schimbe lumea. Probabil de aceea observi o schimbare generațională către abordări mai etice și politice, animate de un spirit de colectivitate.
În orice caz, a fost important ca *Home Cooking* să evolueze, să nu fie ceva static și stagnant, dar mai ales să nu fie legat de o singură platformă online. De aceea am început cu un document Google, ceva ce poate fi semnat și editat în mod colectiv, la care am adăugat pe parcurs alte platforme (până acum avem un: Instagram, Twitch, Vimeo, YouTube și un email newsletter). Și am căzut cu toții de acord ca toate lucrările de pe *Home Cooking* să

SA: Not only does home cooking have an improvisational nature, but it also connotes something nourishing and meaningful.
AR: And there's something "cheesy" about that. Or at least according to the normal protocols of contemporary art, which lacks the kind of emotional warmth and care that go into home cooking. What I do with my work is mushier and more affectively charged than a lot of more distanced work. That might have something to do with growing up in a Pakistani extended family where you spent a lot of time with your cousins, aunts, and uncles. Contemporary art usually deals with the individual and doesn't see the family as being relevant to who a person is. When I was in college, at Johns Hopkins, I felt a connection to the work of theorists I met there, including Jonathan Goldberg, Eve Sedgwick, Michael Trask, and Judith Butler. I felt close to queer theory's idea of world-making and the idea that it was important to generate familial emotions as opposed to avoiding them. To make a family in the world.

SA: Relationships and social networks are very present throughout your work. Even more so now that the work is taking place on social media platforms.
AR: I was never interested in these platforms before, because I wanted to bring people to an embodied encounter in reality and allow something to happen to them. It was never easy to represent those encounters in social media, and anyway I didn't try. The experience you had with the trees, the caretakers, and their objects in *Root sequence. Mother tongue* (Raza's work presented at the Whitney Biennial and Shanghai's Rockbund Museum in 2017) was difficult to document.
But for now, digital social networks are important because we need them. When Home Cooking started, artists who weren't interested in social media started making works for it. Xavier Le Roy is making a piece for Home Cooking that plays with the form of a Zoom meeting: he carries the laptop through his apartment and uses it backwards, in the mirror, etc. That's exciting. Let's see what we can really do with these tools, not just use them as poor substitutes for the experience we were supposed to be having.

SA: You've said elsewhere that you're "trying to get away from operating as a supposedly autonomous individual." Related to this would be the notion of care, which you just touched upon. What kind of care does Home Cooking require?
AR: We had to develop a community of people who actually care about one another to do Home Cooking. We needed mutual encouragement to do projects in ways we wouldn't have done

fie materiale noi, create din momentul în care a început această suspensie pe motiv de pandemie. Până acum am avut mai mult de șaptezeci de contribuții de la peste patruzeci de artiști.

SA: Gătitul acasă nu are doar un caracter improvizațional, ci denotă și ceva sățios și sănătos, care poartă o anumită semnificație.
AR: Și este și o dimensiune puțin „siropoasă" a acestuia, sau cel puțin din punct de vedere al protocoalelor obișnuite ale artei contemporane, căreia îi lipsește tipul de căldură emoțională și de grijă necesare gătitului acasă. Felul în care abordez propria practică artistică este mult mai emotiv și mai plin de afect decât multe dintre lucrările mai distante. S-ar putea ca această abordare să apară și pentru că am crescut într-o familie mare pakistaneză, unde petreci mult timp cu verii, mătușile și unchii. Arta contemporană operează cu individul și nu vede familia ca pe ceva relevant asupra personalității acestuia.
Când eram în facultate, la Universitatea John Hopkins, m-am conectat cu lucrările teoreticienilor pe care i-am cunoscut acolo, oameni precum Jonathan Goldberg, Eve Sedgwick, Michael Trask și Judith Butler. M-am regăsit în ideea din teoria queer a construirii de lumi și a importanței de a cultiva legături și emoții familiale în loc să le eviți, să-ți creezi o familie în lume.

SA: Relațiile și rețelele sociale sunt elemente pregnante în practica ta, cu atât mai mult acum că aceasta se desfășoară pe platformele online de socializare.
AR: Nu am fost niciodată interesat de aceste platforme înainte, fiindcă am vrut să aduc oamenii către o situație fizică, reală, și să le ofer cadrul în care să aibă o anumită experiență.
Nu a fost niciodată ușor să prezint acest tip de întâlniri pe rețelele sociale. În orice caz, nici nu am încercat. Experiența pe care o puteai avea cu copacii, îngrijitorii și obiectele lor în *Root Sequence. Mother Tongue* (*Secvența rădăcinii. Limba maternă*, lucrarea lui Raza prezentată la Whitney Biennial și la Muzeul Rockbund din Shanghai în 2017) a fost dificil de documentat. Însă pentru moment, rețelele sociale digitale sunt importante pentru că avem nevoie de ele. Când *Home Cooking* a început, artiști care nu erau interesați de platformele online de socializare au început să creeze lucrări pentru acestea. Xavier Le Roy elaborează o lucrare pentru *Home Cooking* care se joacă cu formatul unei întâlniri Zoom: își plimbă laptopul prin apartament și îl folosește invers, în oglindă, etc. E foarte interesant. Aș vrea să urmărim adevăratul potențial al acestor unelte, nu doar să le folosim ca substituente slabe ale experienței pe care ar fi trebuit s-o avem.

SA: Ai spus altundeva că încerci să „te desprinzi de noțiunea de a acționa ca un presupus individ autonom." Legat de această idee a grijii, pe care ai menționat-o – de ce fel de grijă este nevoie în *Home Cooking*?
AR: A trebuit să construim o comunitate de oameni cărora chiar le pasă unul de celălalt pentru a face *Home Cooking*. Am avut nevoie de încurajări reciproce pentru a face proiecte în feluri în care nu am fi făcut-o înainte. De exemplu, Lydia (Ourahmane) dând foc la numele noastre pe acoperișul casei părinților ei în Tizi Ouzou. *Home Cooking* este strâns legat de relații. De aceea facem interviuri cu Hans Ulrich (Obrist) în mod constant. Pentru el, este doar despre prietenie și nu doar despre proiectul respectiv. Abordarea sa seamănă cu grădinăritul: nu te ocupi de o grădină pentru a face un fruct, ci te implici pentru a menține lucrurile în mișcare.
SA: Ai colaborat cu Hans Ulrich Obrist de multe ori înainte, inclusiv când ați editat împreună *Mondialité, Or: The Archipelagos of* Édouard *Glissant* (*Mondialitate, sau arhipelagurile lui* Édouard *Glissant*). Poetul și filosoful Édouard Glissant face o distincție între mondialitate și globalizare, aceasta din urmă fiind „cei care sar dintr-un zbor într-altul", „oamenii care călătoresc des și adesea o fac atât de repede încât nu mai observă lumea din jur."
AR: Glissant scria despre problemele globalizării cu mult înaintea majorității. Cred că putea vedea lucrurile mai clar, fiind originar din Martinica. Glissant este foarte conectat la peisaj, iar atunci când scrie despre râuri și pietre și păduri de mangrove, chiar vorbește despre râuri și pietre și păduri de mangrove adevărate. Scrierile sale m-au ajutat să mă gândesc la modul folosirii ideilor în contexte artistice. La final, nu producem (doar) idei, ci creăm o experiență în primul rând.
Ce e interesant la ceea ce propune Glissant în locul globalizării este că mondialitatea e, la urma urmei, o intuiție. Nu reprezintă o analiză a modului în care sistemul ar putea fi îmbunătățit. Este un dialog mondial, sau intuiția unui taximetrist din Martinica despre cum se simte zăpada din Quebec. Nu este vorba despre un schimb concret sau un schimb de bunuri, ci despre intuiții despre felul în care suntem conectați la o totalitate. Mondialitatea caută să propună și să împărtășească experiențe mai mult decât intenționează să critice structurile de putere.

SA: Ceea ce pare un alt mod de a descrie unele dintre lucrările din *Home Cooking*. Mă gândesc la plimbarea Lydiei Ourahmane prin câmpul de fenicul, o plimbare ghidată prin dealurile Algeriei. Această lucrare mi-a rămas în minte și am fost foarte mulțumit că a avut loc de mai multe ori. A fost ceva ce așteptai cu anticipație. De fapt, mai multe lucrări din *Home Cooking* au avut mai multe reprize. Unele dintre acestea au încorporat și ritualuri. Ți-ai dezvoltat vreun ritual nou în carantină?
AR: Programul meu a fost *Home Cooking*, exersatul cu greutăți o dată la două zile și plimbarea cu fetița mea în jurul lacului Lietzensee în fiecare dimineață. Asta a fost benefic deoarece, făcând exact același lucru în fiecare zi, începi să observi cele mai mărunte lucruri. Acum știu cu exactitate unde se află lebedele la o anumită oră din zi și pot observa relația dintre rațe și lebede pe lac. Dar nu le-aș numi ritualuri, pare mult prea...

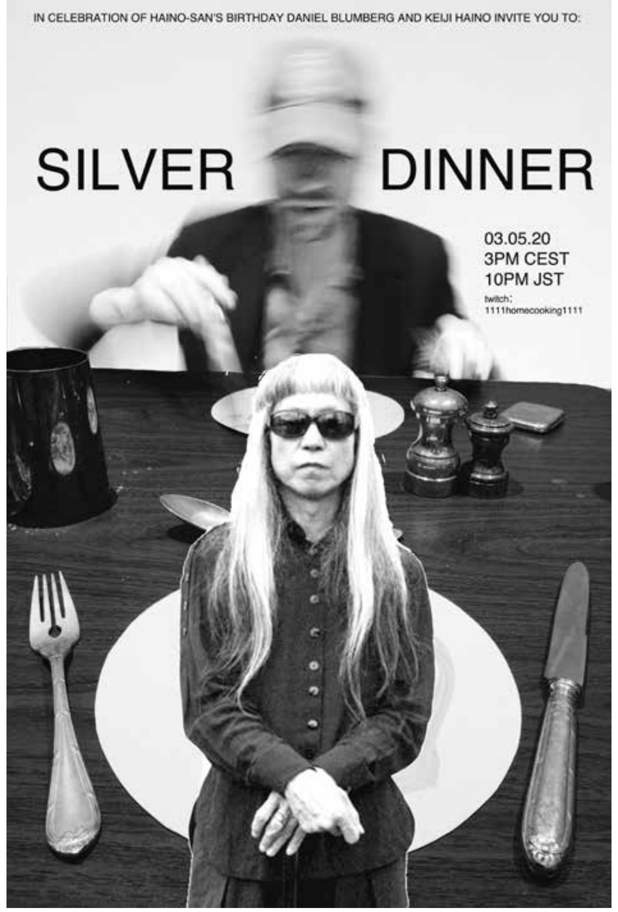
SA: Însă rolul unui ritual este de a activa un spațiu în care te simți cu adevărat prezent, în care ești conștient de felul cum rațele și lebedele interacționează.
AR: Desigur, dar pentru mine noțiunea de ritual se referă la un moment deosebit de exaltare, legat de religie în general. În orice caz, *Home Cooking* a fost principala mea rutină și asta m-a salvat. Mai ales în acele zile în care este greu să treci prin sentimentul constant de furie și frustrare colectivă împreună cu milioane de oameni din jurul lumii în urma uciderii cu sânge rece a lui George Floyd de către această persoană bolnavă care l-a sufocat. Este ceva care te înnebunește.
A urmat o pauză, apoi am continuat să vorbim despre proteste și Putin și zeul Pan. Însă, pentru moment, în spiritul rupturii, al ne-continuării, simt că e important să ne oprim aici.

Traducere de andra nikolayi

before. Lydia (Ourahmane) setting our names on fire on her parents' rooftop in Tizi Ouzou, for example. Home Cooking has a lot to do with relationships. That's why we interview Hans Ulrich (Obrist) regularly. For him, it's all about friendships and not just the project at hand. His approach is more like gardening. You don't garden to make one fruit, you garden to keep things going.

SA: You've worked with Hans Ulrich Obrist many times before, including when you edited *Mondialité, Or: The Archipelagos of Édouard Glissant* together. The philosopher and poet Édouard Glissant makes a distinction between *mondialité* and globalization, which is "the jet-set," "the people who can move around and who mostly do it so fast that they don't see the world around them."
AR: Glissant was writing about the problems of globalization earlier than most. I think he could see them more clearly being from Martinique. Glissant is very connected to the landscape, and when he writes about rivers and rocks and mangroves, he's talking about real rivers and rocks and mangroves. His writing helped me to think about how to use ideas in artistic contexts. At the end of the day, we're not making ideas—or not only— we're making an experience first.
What's interesting about what Glissant proposes instead of globalization is that *mondialité* is, finally, an intuition. It's not an analysis of the way the system could do better. It's a global dialogue, or the intuition a Martiniquan cab driver can have about what snow in Quebec feels like. Not about concrete trade or exchange or commodity exchange, but about intuitions into the ways we're related in some totality. *Mondialité* is about proposing experiences and sharing them more than it is about critiquing power.

SA: Which feels like another way to describe some of the works in Home Cooking. I'm thinking of Lydia Ourahmane's walk in the fennel, a guided walk through the hills in Algeria. This work has stayed with me and I was very pleased that it took place a number of times. It was something to look forward to. And in fact, a number of the pieces in Home Cooking have had a number of iterations. Some of them have also involved rituals. Have you developed any new rituals during lockdown?
AR: My routines have been Home Cooking, lifting weights every other day, and taking my daughter for a walk around Lietzensee every morning. That's been good because when you do the same thing every day, you start to notice the smallest details. I know now exactly where the swans are at a certain time each day and I can see into the relationship between the ducks and swans on the lake. But I wouldn't call them rituals, that feels too–
SA: But the point of a ritual is to activate a space in which you are fully present, aware of how the ducks and swans interact.
AR: Sure, but for me ritual relates to some special high moment, usually related to religion. In any case, Home Cooking has become my major routine and it's saved me. Especially these days, where it's tough to go through the constant anger and frustration along with millions and millions of people around the world about the coldblooded murder of George Floyd by this depraved person suffocating him. It's absolutely maddening. There was a pause. And then we continued to talk about protests and Putin and the deity Pan. But for now, in the spirit of rupture, of not continuing, it feels important to stop here.



De sus în jos: / From top to bottom:
Marianna Simnett, *Aripile tale te vor proteja*, 2020. Prin amabilitatea artistei și Home Cooking.
Marianna Simnett, *Your Wings Will Protect You*, 2020. Courtesy of the artist and Home Cooking.

Daniel Blumberg & Keiji Haino

RECENZIE DE CARTE / BOOK REVIEW

IN MEMORIAM

FRAGMENTE DIN REVISTA ARTA ONLINE
EXCERPTS FROM REVISTA ARTA ONLINE

MNAC – PROGRAM EXPOZIȚIONAL
MNAC – EXHIBITION PROGRAM

Discuție Reducționistă în 4 culori, vedere din expoziție la MNAC. Foto Pavel Curagău / YAP Studio. Prin amabilitatea artistului.
Reductionist Debate in 4 colours, installation view at MNAC. Photo: Pavel Curagău / YAP Studio. Courtesy of the artist.

FRAGMENTE DIN ISTORIA EXPOZIȚIILOR DE ARTĂ ALTERNATIVĂ

FRAGMENTS FROM THE HISTORY OF ALTERNATIVE ART EXHIBITIONS

Text: Gabriela Robeci

Cadre (in)vizibile se situează într-un parcurs de reconstituire a istoriei artei contemporane din România, prin integrarea istoriei expozițiilor de artă din perioada socialistă, 1965 și 1989. Cristian Nae, în calitate de editor, a structurat în trei segmente discursive textele scrise de Daria Ghiu, Ileana Pintilie, Veda Popovici, Anca Vasiliu, Adrian Guță, Mădălina Brașoveanu, Alina Șerban, Olivia Nițiș și Magda Radu. Aceste segmente urmăresc: capacitatea expozițiilor de a fi în mod indirect subversive, dar în același timp complice ale sistemului politic; natura experimentală a expunerilor și a lucrărilor de artă; expozițiile de factură conceptuală. Expoziția de artă a fost înțeleasă ca mediu de comunicare a ideilor, studiilor și conceptelor tratate de artiști, fie prin contemplare filosofică, fie prin experimentare, dar și ca mediu de dialog între artiști.
Mai mult decât descrierea unor expoziții, textele înfățișează câteva dintre punțile de legătură create între artiști pe baza relațiilor de prietenie sau proximitate, însă și între conceptele comune, instituții oficiale de artă, spațiile private și diferitele centre artistice. Analizele comparative asupra amplasării lucrărilor de artă în spațiu au conferit expozițiilor o cheie de înțelegere diferită de situația în care acestea ar fi fost prezentate separat. Accentul se pune aici pe legăturile din spațiul expozițional și reprezintă una dintre mizele acestei lucrări teoretice. Faptul că unii dintre martori sau chiar organizatori au prilejul de a-și expune propria viziune conferă o valoare de document istoric anumitor secvențe din carte.
Unul dintre subiectele tratate în carte este periferia, care are mai multe straturi semantice aici, de la existența anumitor practici artistice alternative față de arta oficială, la o marginalitate a României față de alte țări, a anumitor orașe față de capitală sau chiar a anumitor spații alternative față de cele muzeale sau cele aflate sub umbrela Uniunii Artiștilor Plastici. De asemenea, în comparație cu informația scrisă, cunoașterea vizuală este la marginea punctului de interes al cenzurii. Statutul de periferie al practicilor artistice și al centrelor culturale a generat o manifestare mai liberă, fără o verificare atât de strictă din partea cenzorilor.
Motivația studiului se bazează pe absența unei perspective de ansamblu asupra relațiilor dintre lucrările de artă și context, făcute posibile în cadrul expozițiilor. Punctul de întâlnire între diverse practici alternative discursului oficial este prezentat atât local, cât și internațional, iar capacitatea de subversiune este pusă sub semnul întrebării prin comparația între cadrul oficial și cel informal. Opiniile, uneori divergente din cadrul volumului, subliniază importanța unor studii în care mai mulți autori sunt angrenați, ajutând cititorul să înțeleagă realitatea unei societăți complexe în care sferele artei erau multiple, fără un program cultural unic. Astfel, evitarea unei opinii singulare și apelarea la analizele mai multor cercetători, în parte și datorită caracterului documentației, stă totuși sub semnul surselor de referință incomplete și greu accesibile.
Ansamblul studiilor din acest volum ajută la trasarea unor concluzii preliminare cu privire la efectele anumitor expoziții asupra culturii din societatea anilor vizați. Se conturează antiteze multiple: sferă publică – privată, național – internațional, occidental – non-occidental, oficial – alternativ, tolerat – neacceptat. Asemenea studiilor lui Piotr Piotrowski, se apelează la o geografie a artei în care tendința este de a analiza asemănările și deosebirile din cadrul unor țări cu sisteme politice similare. Interesul îndreptat spre rețeaua de conexiuni internaționale, regionale sau locale care se regăsește în carte este similar cu direcția de studiu a Klarei Kemp-Welch pentru rețeaua de artă prezentă în Estul Europei în general.
Volumul reunește analizele unor cercetători ai istoriei artei în România, care au luat parte direct la manifestările artistice discutate, și a unor autori care analizează subiectul pe baza documentelor adesea regăsite în arhivele personale ale artiștilor, articole din perioadă sau consemnări din interviuri. Sunt prezente atât o critică detașată a evenimentelor istorice, cât și mărturii istorice, care devin chiar sursă de documentare, prin relatările din culisele expozițiilor. Acestea sunt cu atât mai importante cu cât multe practici alternative de artă au fost cunoscute doar de grupuri restrânse de participanți, menținând până astăzi o doză de mister în privința lor.
Prin structura sa duală, volumul este un deschizător de drumuri, adăugând o nouă perspectivă asupra expozițiilor din spațiul românesc, dar, în egală măsură, încurajând noi cercetări, care aduc la lumină perspective nedezbătute încă.

(In)visible frames is situated on a path to reenact the history of contemporary art from Romania, by integrating the history of art exhibitions from the Socialist times, between 1965 and 1989. Cristian Nae, being the editor, structured the discursive texts written by Daria Ghiu, Ileana Pintilie, Veda Popovici, Anca Vasiliu, Adrian Guță, Mădălina Brașoveanu, Alina Șerban, Olivia Nițiș and Magda Radu into 3 segments. These look into: the exhibitions' capacity to be indirectly subversive and at the same time a part of the political system; the experimental nature of exhibitions and works of art; exhibitions of conceptual nature. The system of art exhibiting was understood as a means of communicating ideas, studies and concepts developed by artists, either through philosophical contemplation or experimentation, but also as a medium of communication amongst artists.
Doing more than merely describing exhibitions, the texts present some of the connections created between artists based on relationships of friendship and proximity, but also between common concepts, official art institutions, private spaces and even different art centers. The comparative analyses regarding the placement of artistic elements in space conferred the exhibitions a different key of understanding from the context in which they would have been presented separately. The emphasis is placed on the connections from the exhibiting space and represents one of the stakes of this theoretical work. The fact that some witnesses or even organizers have the chance to expose their vision gives certain sequences from the book the value of historical documents.
One of the topics that was dealt with is the periphery, which has several semantic strata here, from the existence of several alternative artistic practices compared to official art, to a marginality of Romania compared to other countries, of certain cities compared to the capital, of certain alternative spaces compared to the museum's or ones under the umbrella of the Union of Visual Artists. The visual image, compared to written information, is also at the margin of the censorship's point of interest. The status of periphery of artistic practices and cultural centers generated a freer manifestation, without having a strict control from the censors.
The motivation behind this study is based on the absence of an all-encompassing perspective upon the relationships between works of art and artists, which were made possible through exhibitions. The point of congruence between various practices alternative to the official discourse is presented locally, as well as internationally, and the capacity of subverting is questioned by comparing the legal and the informal fields. The sometimes divergent opinions from this volume emphasize the importance of studies in which more authors are being included, helping the reader in visualizing the reality of a complex society in which the artistic spheres were many, without having a unique cultural program. Thus, the avoidance of a singular opinion and the inclusion of analyses by several researchers are, unfortunately, marked by incomplete and hard-to-access sources, partly due to the nature of the sources themselves.
The ensemble of studies found in this volume help in drawing preliminary conclusions regarding the effects certain exhibitions had upon the social culture of the targeted years. Multiple antitheses are being contoured: the public – private sphere, national – international, Western – non-Western, official – alternative, tolerated – unaccepted. As stated in Piotr Piotrowski's study, a geography of art is being used to recommend analyzing the kindships, in the limit of identifying the divergences between countries with similar political systems. The interest steered towards the chain of international, regional or local connections which can be found in the book resembles Klara Kemp-Welch's line of studying the art network that exists in Eastern Europe.
This volume encompasses the analyses of art history researchers from Romania who directly took part in the discussed artistic practices, and of authors who analyze this subject based on documents often found in the artists' personal archives, articles from the referred era or mentions from interviews. Not only can we find a detached critique of historical events, but also historical confessions, which become even a source of documentation, by revealing what happened behind the scenes of the exhibitions. These are even more important, as many of the alternative art practices were known only by restricted groups of participants, maintaining until today a dose of mystery about them. Through its dual structure, the volume is a bridge opener, bringing a new perspective upon the exhibitions from Romania, but, at the same time, it encourages new research, which brings to light perspectives not yet debated.

Translated by Gabriela Robeci

Cristian Nae (ed.), *Cadre (in)vizibile. Retorici și practici expoziționale experimentale în arta din România în perioada 1965-1989*, Editura IDEA, 2019.

Cristian Nae (ed.) *(In)visible frames. Rethorics and experimental exhibition practices in Romanian art between 1965-1989*, IDEA Publishing House, 2019.

ELIBERAREA IMAGINII –
SCHIMBAREA PARADIGMELOR TEORETICE

THE LIBERATION OF THE IMAGE –
A CHANGE OF THEORETICAL PARADIGMS

Text: Daria Ghiu

Cartea lui Georges Didi-Huberman, *În fața imaginii. Întrebare despre finalitatea unei istorii a artei*, tradusă de Laura Marin, lector la CESI – Centrul de excelență în studiul imaginii, este prima traducere a unei opere integrale a istoricului de artă și filosofului francez în România, aceasta fiind și una dintre cărțile sale fundamentale.

În introducere, „*Întrebare despre*”, autorul mărturisește că totul a pornit dintr-un „soi de disconfort resimțit în cadrul academic al istoriei artei” în timp ce studia pictura Evului Mediu și a Renașterii și a constatat „*suficiența* metodologică” a analizei iconografice a lui Erwin Panofsky. De aici, autorul face primii pași către *o istorie critică a istoriei artei*, sub impulsul întrebării privind superbia cu care aceasta adoptă în afirmațiile sale o *retorică a certitudinii*, și în fața apariției unui „sindrom kantian” (*tonul kantian* în rândul istoricilor de artă) și a unei *filosofii spontane*, cum o numește Didi-Huberman, filosofie în numele căreia opera de artă este tratată folosindu-se instrumentele acesteia. Astfel, istoria artei uzează de un vocabular de *cuvinte magice*, „lipsite de rigoare conceptuală”, capabile să anihileze superior numeroasele întrebări ridicate de opera de artă. Cu toate acestea, „întrebările supraviețuiesc articulării oricărui răspuns”.

În deschiderea cărții se află fresca lui Fra Angelico, *Buna Vestire*, aflată la Mănăstirea San Marco din Florența, pe care autorul o va „citi”, odată devenită vizibilă, *deci lizibilă*, în spiritul „noii discipline literare”, inventate de Vasari, istoria artei (A. Chastel). Urmează apoi o analiză seducătoare a detaliilor, construită pe mai multe planuri paralele, iar abundența surselor, a amănuntelor contextului istoric, a constrângerilor iconografiei creștine, dihotomia vizibil–vizual, curajul afirmațiilor, condamnarea autosuficienței, a „închiderii”, toate argumentate cu exemple, duc la o interpretare care parcurge șase secole de artă, până în contemporaneitate. Concluzia este aforistică și în același timp stimulativă în subtext: „Istoria artei nu va reuși să înțeleagă eficacitatea vizuală a imaginilor câtă vreme va rămâne supusă tiraniei vizibilului”.

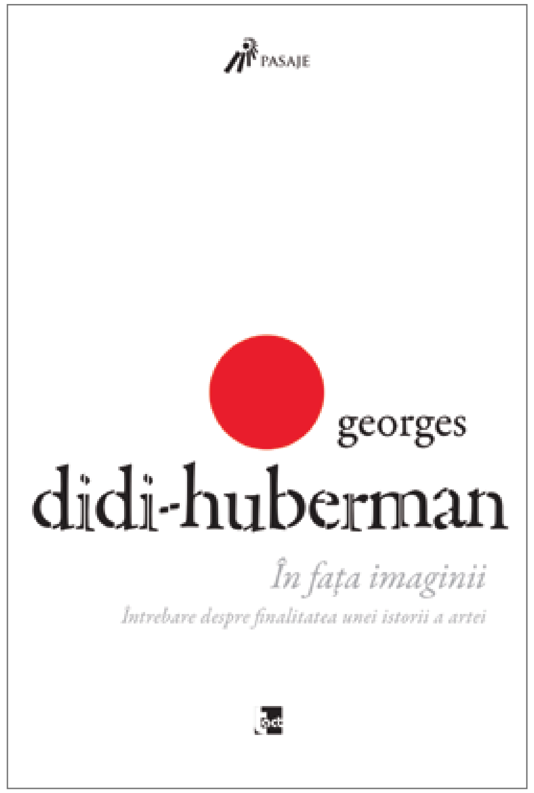
Al doilea capitol este dedicat „Renașterii lui Vasari”, ale cărui „noțiuni-totem”, lăsate moștenire prin *Viețile celor mai renumiți arhitecți, pictori și sculptori italieni, de la Cimabue până în timpurile noastre*, au fost pietrele de temelie ale istoriei artei, având ca piatră unghiulară *imitarea* naturii, *mimesis*-ul. Arta, ca obiect al cunoașterii, intra acum sub tirania „adecvării vizibilului la Idee”, sub „tirania *desenului*” și, în același timp, artele primeau, alături de gloria nemuritoare, și un epitet nemuritor. De atunci se vor numi *arte frumoase*.

Georges Didi-Huberman's book *Întrebare despre finalitatea unei istorii a artei (Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art)*, translated by Laura Marin, who is a lecturer at CESI (the Excellence Center in Image Study), is the first Romanian translation of a full-length work by the French philosopher and art historian. It is also one of his seminal works.

In the book's introduction, titled "Questions Posed," the author admits that everything started from a kind of "malaise experienced within the framework of academic art history": as he was studying Middle Age and Renaissance painting he noticed the "methodological *sufficiency*" of Erwin Panofsky's method of iconographic analysis. From here, Didi-Huberman takes the first steps towards ***a critical history of art history***, spurred on by questioning the arrogance with which art history makes use of a ***rhetoric of certainty*** and faced with the manifestation of a "Kantian syndrome" (the ***Kantian tone*** art historians use) and of a ***spontaneous philosophy***, as he calls it, a kind of philosophy that interprets the work of art using its own intellectual instruments, leading to the formation of a vocabulary of *magic words* "lacking conceptual rigor," negating with authority the numerous questions that the work of art raises. However, "the questions survive the articulation of every answer."

At the beginning of the book there is a reproduction of Fra Angelico's fresco *The Annunciation* from the Convent of San Marco in Florence, which the author then "reads," once it becomes visible, therefore *legible*, within the paradigm of the "new literary discipline" invented by Vasari, namely art history (A. Chastel). There follows a charming analysis of the work's details, an analysis organized in multiple layers. The abundance of sources, of details pertaining to historical context, of the constraints of Christian iconography, the visible-visual dichotomy, the boldness of the statements, the rebuttal of self-sufficiency, of "closure," all of which are argued with examples, lead to an interpretation traversing six centuries of art ending in the present day. The conclusion is aphoristic but stimulating in its subtext: "The history of art will fail to understand the visual efficacy of images so long as it remains subject to the tyranny of the visible."

The second chapter is dedicated to Vasari's Renaissance, whose "totem-notions," passed on through his *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*, became the foundation of art history, and this foundation's cornerstone was the *imitation* of nature, *mimesis*. Art as object of knowledge now enters the tyranny of "the reconciliation of the visible and the Idea," under "the tyranny of *disegno* [drawing/design]." At the same time, the arts received, in addition to timeless glory, a timeless trait: they would come to be known as '"the fine arts" (*les beaux-arts*)."



Georges Didi-Huberman, *În fața imaginii. Întrebare despre finalitatea unei istorii a artei*. Traducere din lb. franceză și postfață de Laura Marin, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2019.

Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Translation from French and afterword by Laura Marin, Cluj-Napoca, Tact Publishing House, 2019.

După Vasari, istoria artei, încă în vigoare și astăzi, fiind „parțial de inspirație kantiană sau, mai precis, neo-kantiană”, se bucură și de noi orizonturi, dar și de limite. De la această ipoteză pornește cel de-al treilea capitol al cărții, care, avându-l în centru pe Erwin Panofsky, dezvoltă un remarcabil studiu comparativ între cele două versiuni ale textului fondator al iconologiei, între cea germană, publicată în revista filosofică *Logos* și cea americană – introducerea la *Studies in Iconology*, dar și două sinteze asupra *Filosofiei formelor simbolice*, a lui Ernst Cassirer, și asupra filosofiei kantiene. Concluzia este că iconologia prin exigența sa va fi cea care va supune imaginea unei noi tiranii – „o tiranie a conceptului, a definiției și, în cele din urmă, a numirii și *lizibilului*”, obligând-o la limitare. La închidere.

„Să deschidem? Deci să spargem ceva.” Sunt cuvintele cu care începe ultimul capitol al cărții. Freud a fost cel care „a spart cutia reprezentării cu visul și cu simptomul”. A sta în fața imaginii în numele „rațiunii freudiene” înseamnă nu doar a renunța la „cuvintele magice”, la idealismul istoriei artei, la Vasari sau Panofsky, ci a privi cu alți ochi *obiectul de cunoaștere*, a vedea dincolo de vizibil, a depăși vanitatea de a pretinde că ai descoperit adevărul universal valabil al imaginii în mod aprioric și a recunoaște că *nu cunoști*, dar *a gândi* „elementul de non-cunoaștere care ne uimește ori de câte ori ne aplecăm privirea asupra unei imagini de artă”. Înseamnă astfel o înnoire atât a viziunii asupra artei, cât și o împrospătare a limbajului și a abordării operei de artă în context interdisciplinar. Înseamnă *destrămare*. Eliberarea imaginii. Deschidere.

Traducătoarea, Laura Marin, scrie postfața cărții în care prezintă personalitatea și opera autorului, oferind chei de lectură pentru acest studiu dens și novator. De asemenea, caută soluțiile cele mai bune în situații ambigue de echivalență a termenilor de specialitate sau a jocurilor de cuvinte.

Art history as defined by Vasari, which persists into the present, "is partly of Kantian inspiration, or more accurately neo-Kantian," enjoying new horizons but also new limits. This is the premise for the book's third chapter, which, focusing on Erwin Panofsky, is a remarkable comparative study between the two versions of the founding text of iconology: the German version, published in the philosophical journal *Logos*, and the American one, that is, the introduction to *Studies in Iconology*. The chapter also offers two discussions on Ernst Cassirer's *Philosophy of Symbolic Forms* and on Kantian philosophy in general. The conclusion is that iconology, through its own standards, came to subject the image to a new tyranny: "the tyranny of the concept, of definition, and, ultimately, of the nameable and the *legible*," forcing it into limitation, into closure.

"To open? To break something then." These are the first words of the book's last chapter. Freud was the one who "smashed the box of representation" with dreams and symptoms. To confront the image in the name of "Freudian reason" means more than a renunciation of "magic words," the idealism of art history, Vasari and Panofsky. It also entails a different way of seeing *the object of knowledge*, seeing beyond the visible, overcoming the vanity of presuming to have discovered the universal a priori truth of the image and instead admitting that *you do not know*. This means choosing to *think* "the element of not-knowledge that dazzles us whenever we pose our gaze to an art image." It entails a renewal both of our view of art as well as a revitalized language and approach to art in an interdisciplinary context. It is a *coming apart*. The freeing of the image. Opening.

Translator Laura Marin wrote an afterword to the book in which she introduces the author and his work, offering some readings of this dense and innovative study. She also attempts to find the best solutions in situations where there is not a clear terminological equivalent, in the case of specialized vocabulary or puns.

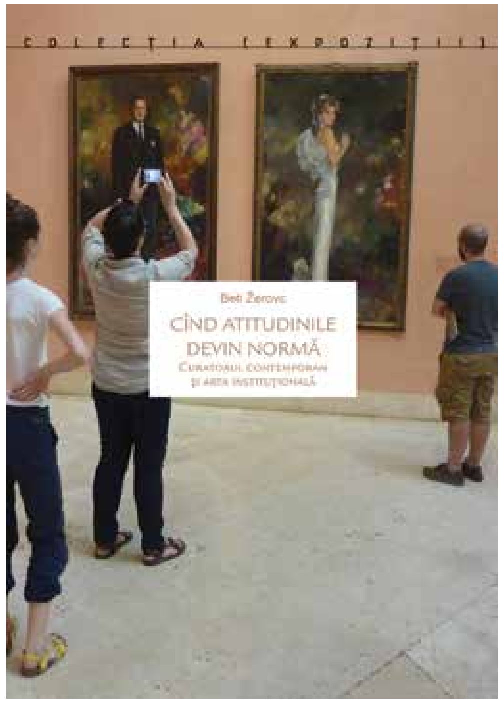
English quotations from: Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, translated by John Goodman, Pensylvania State University Press, 2005.

Translated by Rareș Grozea

CÂND SITUAȚIA SE AGRAVEAZĂ, TREBUIE PUS PICIORUL ÎN PRAG

WHEN THE GOING GETS TOUGH, THE TOUGH GET GOING

Text: Mădălina Brașoveanu



Beti Žerovc, *Când atitudinile devin normă. Curatorul contemporan și arta instituțională*, Idea Design & Print Editură, Cluj, 2019, traducere din limba engleză de Bertha Savu, 219 p.

Beti Žerovc, *When Attitudes Become the Norm. The Contemporary Curator and Institutional Art*, Idea Design & Print Publishing House, Cluj, 2019, from english by Bertha Savu, 219 p. (Original: Beti Žerovc, *When Attitudes Become the Norm. The Contemporary Curator and Institutional Art*, Archive Books, 2015, 268 p.)

Este rolul curatorului, astăzi, cel de principal catalizator și versat mediator al instituționalizării artei la scară globală? Este curatorul personajul înspre care converg vectorii de putere – financiară, politică, ideologică, simbolică – care se întrețes în cele mai nevăzute dar solide straturi ale lumii artistice internaționale, asigurându-i acesteia atât expansiunea și prosperitatea, cât și dependența și aservirea față de sistemul capitalist? Este curatorul un acerb apărător al intereselor, libertății și autonomiei artistului? Un expert infailibil, apt să identifice și să dea măsura valorii în artă? Un susținător curajos și vocal al cauzelor cele mai nobile, al drepturilor celor marginalizați, reduși la tăcere și nedreptățiți, un vehicul și promotor al schimbării sociale și sistemice (fie ca reformă sau ca revoluție)? Sau este curatorul mai curând un personaj oportunist, care își apropriază atribute ce aparțineau, până nu demult, exclusiv artistului – precum libertate creativă, ingenuitate și auctorialitate –, pe care le pune în expresie printr-un nou mediu artistic pe care l-a deturnat de la artist, acela al expoziției? Nu lucrează curatorul, mai degrabă, în beneficiul și pentru câștigul – de capital simbolic și financiar – status quo-ului, făcându-l pe artist dependent de sistem și reducând arta la un statut secundar într-un complex angrenaj de jocuri de putere cu mize întotdeauna extraartistice? Nu este expertiza curatorului cu atât mai dubioasă cu cât se poate descifra natura și amploarea conlucrării sale cu sistemul instituțional al artei și cu piața de artă deopotrivă? Nu devine discursul curatorului – deseori marcat de o intensă amprentă etică, de regulă de stânga – neverosimil și contradictoriu, ireconciliabil cu tocmai rolul pe care el îl îndeplinește în slujba sistemului (și chiar în detrimentul artistului/artei)? Dar de unde și când a apărut acest personaj controversat? Ce nevoi conjuncturale sau consecințe istorice l-au făcut necesar? Care sunt factorii ce contribuie la persistența, indispensabilitatea și proliferarea sa pe scena artistică globală?
Acestea sunt câteva dintre principalele și cele mai acute întrebări prin care este pus sub analiză sistemul instituțional actual al artei în cartea istoricului, teoreticianului și curatorului de artă sloven Beti Žerovc, *Când atitudinile devin normă. Curatorul contemporan și arta instituțională*, publicată în 2019 de editura Idea Design & Print din Cluj, în traducerea din limba engleză a Berthei Savu. Reunind o colecție de articole, eseuri și interviuri realizate de Žerovc în decursul cercetării sale doctorale, în prima decadă a anilor 2000, cartea se structurează conceptual în trei părți. Prima parte e constituită din texte care analizează cadrele istorice și contextuale care au dus la apariția curatoriatului, subliniind totodată natura activităților pe care profesia le subsumează, precum și prerogativele și cumulul de putere ce decurg din acest rol. Alături de analiza istorică și critică a rolului curatorului de artă contemporană, din eseul de deschidere a cărții, regăsim în această primă parte studiul de caz al misticului catolic Joséphin Péladan, discutat ca protocurator, precum și interviurile cu criticul de artă Pierre Restany, cu istoricul de artă Zoran Kržišnik, cu Harald Szeeman, „creatorul de expoziții", și cu artistul Daniel Buren. În eseurile ce articulează ce-a de-a doua parte a cărții, Žerovc analizează răspândirea rapidă a curatoriatului și modelului instituțional occidental la nivel global, fenomen care a influențat direct dezvoltarea artei contemporane politizate cu înclinații de stânga. Interviul cu curatorul Charles Esche completează și diversifică dezbaterea autoarei cu privire la potențialul real de materializare a obiectivelor de reformă socială și politică declamate de expozițiile și proiectele curatoriale. În cea de-a treia și ultima parte a cărții, Žerovc abordează mutațiile și ambiguitățile ce însoțesc (auto)perceperea curatorului ca artist și a expoziției de artă contemporană ca mediu artistic, ca eveniment și ca ritual. În eseurile cuprinse aici, precum și în interviul cu artistul «Walter Benjamin», Žerovc compară rolul contemporan al instituțiilor artistice, care comandă și susțin producerea lucrărilor de artă, cu roluri similare ce erau ocupate în trecut de aristocrație și de Biserică, găsind similitudini între aura ritualică a evenimentelor artistice actuale și ritualurile religioase. Contrabalansând, astfel, accepțiunea generală față de producțiile artei contemporane curatoriate ca fiind opere create autonom, Žerovc indică nevoia unei reevaluări mult mai critice a rolurilor instituționale atât în cadrul sistemului artistic, cât și în cadrul sistemului social înțeles în sens larg.
Născută în urma unei cercetări aprofundate, pe alocuri extrem de critică, cartea lui Beti Žerovc are rara calitate de a-și asuma o poziție curajoasă și necesară, în răspăr cu tendințele favorizate de *mainstream*. Însă, critica sa fiind una de natură sistemică, suferă cel mai mult tocmai din cauza macroviziunii pe care o astfel de abordare o presupune și a (supra)generalizărilor la care e nevoită să recurgă. Lumea contemporană a artei dispune și de alte configurații, dinamici și motivații, care nu se regăsesc reprezentate în modelul sistemic descris de Žerovc – poate pentru că, așa cum pretinde titlul cărții, ele nu constituie „norma", pentru că nu sunt angrenate în marele flux de succes și profit al lumii artei și funcționează, așa cum reușesc să o facă încă, la marginea lui. O margine pe care Beti Žerovc o cunoaște foarte bine, la a cărei rapidă transfigurare a fost martoră în anii 1990, când țările din Europa Centrală și de Est și-au început propria asimilare în sistemul internațional al artei fără să fi avut (sau fără să aibă încă) suficient răgaz pentru o reflecție critică profundă asupra noului context și provocărilor sale particulare. Faptul că această reflecție e întrucâtva recuperată acum și prin această carte poate fi, însă, ușor de neutralizat de reprezentanții vocali ai status quo-ului, ca fiind doar o formă prin care o periferie culturală își defulează frustrările. Ceea ce răzbate clar și provoacă o anume nedumerire din cartea lui Žerovc este tocmai caracterul prea „curatoriat" al selecției personalităților intervievate – toți bărbați albi și, majoritatea lor, occidentali –, amplificând, în defavoarea argumentului lucrării, articularea tezistă a demonstrației. Cred că includerea unor voci precum cele ale curatorilor Zdenka Badovinak, Bojana Pejić, Iara Boubnova, sau poate chiar Lowery Stokes Sims, ori Thelma Golden, pentru a menționa doar câteva exemple, ar fi înmuiat pe alocuri ascuțimea critică a cărții, dar i-ar fi conferit, totodată, o sumedenie de nuanțări atât de necesare pentru sondarea și chestionarea unei realități care nu poate fi niciodată redată doar în alb și negru.

Is the role of the curator nowadays that of a principal catalyst and well-versed mediator of the institutionalization of art on a global scale? Is the curator the character to which converge all the vectors of (financial, political, ideological, symbolic) power that weave themselves throughout the deepest layers of the international art world, ensuring its expansion and prosperity as well as its dependence on and subservience to the capitalist system? Is the curator a valiant defender of the interests, freedom, and autonomy of artists? An ineffable expert capable of identifying and gauging value in art? A brave and vocal advocate for the noblest causes, for the rights of the marginalized, the silenced, and the wronged? A promoter of social and systemic change (be it as reform or revolution)? Or is the curator just an opportunist, appropriating for themselves certain attributes that used to belong to the artist (like creative freedom, ingenuity, and authorship), which they then put into practice in a medium they also took away from the artist, that of the exhibition? Does the curator not do the work of the dominant status quo in exchange for symbolic and financial capital, making the artist dependent on the system and reducing art to a secondary position in a complex mechanism of power games whose stakes are anything but artistic? Does the curator's evaluation not become dubious as we uncover the nature and extent of their involvement with the institutional art system and the art market? Is the curator's discourse – often strongly marked by a strong left-wing ethics – not questionable and even contradictory, irreconcilable with the role the curator fulfils within the system (even to the detriment of the artist/art)? But where and when did this controversial character come into being? What circumstantial needs and historical consequences made them necessary? What are the factors that contribute to the persistence, indispensability, and proliferation of the curator on the global art scene?
These are some of the main and most urgent questions through which Slovenian art historian, theorist, and curator Beti Žerovc investigates the current institutional art system in her book *Când atitudinile devin normă. Curatorul contemporan și arta instituțională* (When Attitudes Become the Norm. The Contemporary Curator and Institutional Art), published in 2019 by Idea Design & Print in Cluj, translated from the English by Bertha Savu. Comprising a selection of Žerovc's articles, essays, and interviews from the 2000s, the book is conceptually structured into three parts. The first is made up of texts that look at the historical conditions that produced the practice of curating, while underlining the nature of the activities that this label implies, as well as the prerogatives and power it has at its disposal. Together with the opening essay, which includes this historical and critical analysis of the contemporary art curator, the first part also contains a case study on the Catholic mystic Joséphin Péladan, viewed as a protocurator, as well as interviews with art critic Pierre Restany, art historian Zoran Kržišnik, "exhibition maker" Harald Szeeman, and artist Daniel Buren. In the essays that make up the book's second half, Žerovc looks at the rapid spread of curating and of the western institutional model throughout the whole world, a phenomenon that directly influenced the development of politicized, left-leaning contemporary art. The interview with curator Charles Esche nuances and expands the author's arguments around whether these goals of social and political reform promoted by exhibitions and curatorial projects can actually be achieved. In the book's third and final section, Žerovc looks at the mutations and ambiguity within the curator's (self)perception as an artist and of contemporary art exhibitions as artistic media themselves, as events and rituals. In these essays, and in the interview with artist "Walter Benjamin," Žerovc compares the role of art institutions in the present, which order and fund the production of artworks, to the role played by the aristocracy and the Church in the past, pointing out similarities between the ritualistic aura of contemporary art events and religious rituals. Countering the common wisdom that contemporary curated art is autonomously produced, Žerovc shows that we need to critically reevaluate the roles of institutions both within the art system as well as in the broader social one.
Beti Žerovc's book is the result of an in-depth and at times highly critical research, and has the rare quality of taking a brave and necessary position, going against mainstream tendencies. But the book's shortcomings are precisely the result of the necessary macro-vision and the (over)generalizations the author is forced to resort to in order to put forth her systemic critique. The contemporary art world contains also other configurations, dynamics, and motivations that are not found in the systemic model offered by Žerovc – perhaps because, as the book's title suggests, they do not constitute the "norm," by not being engaged in the art world's great success and profit, and working instead, as they still can, on its periphery. Beti Žerovc is certainly very familiar with this periphery, as she herself was a witness to its rapid transformation in the 1990s, when the countries of Central and Eastern Europe began being assimilated into the international art system without having had the time to critically reflect on their new context and what challenges it would bring. This reflection, which is being recovered nowadays and to which Žerovc's book contributes, can easily be dismissed by the representatives of the status quo as just a cultural periphery venting its frustration. However, the odd aspect of the book is just how "curated" the selection of interviewees – all of them white and mostly western men – is, articulating the very trend she opposes. I believe that including some voices like curators Zdenka Badovinak, Bojana Pejić, Iara Boubnova, or maybe even Lowery Stokes Sims or Thelma Golden, to mention but a few, would have softened the book's critical sharpness but would have also added some much needed nuance in questioning a reality that cannot be ever represented simply in black and white.

Translated by Rareș Grozea

CUM SĂ-MI IAU RĂMAS BUN DE LA IONUȚ. CINCISPREZECE GESTURI DE REMEMORARE ÎN ONOAREA LUI MIRCEA NICOLAE / IONUȚ CIOANĂ

HOW TO SAY FAREWELL TO IONUȚ. FIFTEEN ACTS IN REMEMBRANCE OF MIRCEA NICOLAE / IONUȚ CIOANĂ

Text: Veda Popovici

Să îmi pot asuma lucrări stângace, dar sincere, indiferent cât de desuete, sau de naive ar putea părea apropo de contextul actual. E din nou nevoie să risc ridicolul, prin expunerea propriilor probleme unor necunoscuți, pentru a mă întoarce la mine însumi.
Mircea Nicolae, 2019

Being able to acknowledge clumsy but sincere works, no matter how outdated or naive they may be, may seem dependent on the current context. It is again needed to risk becoming ridiculous by exposing my own issues in front of strangers, to return to myself.
Mircea Nicolae, 2019

În luna iunie a acestui an, Ionuț Cioană, pe numele de artist Mircea Nicolae, a plecat dintre noi. Pierderea este uriașă și eu cu greu mi-am găsit puterea și cuvintele să-mi iau rămas bun. E mereu dificil să scrii despre oameni dragi care nu mai sunt printre noi, cu atât mai mult să scrii despre cineva care a fost constant preocupat de cum va fi ținut minte, de cum vor rămâne ideile lui în lume. Cele ce urmează sunt o încercare de a-l onora pe Ionuț printr-un omagiu care în timp ce-și ia rămas bun, recreează la nesfârșit lumea artistică și intelectuală a lui Ionuț. Pe baza prieteniei și apropierii noastre, și pe baza operei sale, vă propun **cincisprezece Gesturi de Rememorare** pe care le poate face oricine, indiferent de pregătirea artistică. Sunt intervenții ce evocă și recreează lucrările lui Mircea Nicolae și prin care îl putem păstra aproape în viața noastră de zi cu zi.

In June this year, Ionuț Cioană, by his artist name Mircea Nicolae, passed away. The loss is huge and I found the power and the words to say farewell with great difficulty. It is always hard to write about the ones that are no longer among us, and it is even harder to write about someone who had been constantly preoccupied with the way he would be remembered, about how his ideas will keep being in this world. What follows is an attempt to honor Ionuț in an homage which, by saying farewell, endlessly recreates his artistic and intellectual world. Based on our friendship and closeness and also on his work, I propose **fifteen acts of remembrance** that anyone can do, no matter their artistic training. These are interventions which evoke and recreate the works of Mircea Nicolae and through which we can keep him close to our everyday life.

1. Gândește-te la ea. Poate fi oricare ea, important e să-ți fie apropiată, să o iubești. *Magazin* (42/100).
2. Fă o plimbare și găsește un obiect oarecare de pe jos, o rămășiță, un fragment, un ceva care nu mai trebuie nimănui. Și fă din acel ceva un obiect de artă. *Cioburi* (2010-2020) și *Ce am găsit pe stradă* (aprilie 2017), ambele parte din seria *Lucruri Mărunte*.
3. Scrie-ți ție „N-ai cum" și „Și eu". Poate fi scris oricum: pe un bilet, în jurnal, ca un *stencil*, tatuat pe braț. *Spitalul din Govora* (53/100) și *N-ai cum* (23/100).
4. Înainte să mergi la un protest, uită-te la *Ce Zice Lumea* (2013, a doua lucrare din proiectul *The Facebook Show*).
5. Data viitoare când mergi la următorul protest, când îți faci pancarta, scrie pe o bucată mică de hârtie „Este o diferență între a lupta pentru un ideal și a omorî pe cineva care nu-ți place" și „Oamenii slabi care au nevoie de sclavi ca să se simtă bine în propria lor piele". Pune-le pe fiecare într-un buzunar al îmbrăcămintii.

1. Think of her. Any her, the important thing is for her to be close to you, for you to love her. *Magazin (42/100).*
2. Take a walk and find some random object, an artifact, a fragment, something that nobody needs anymore. Turn it into art. *Cioburi* [*Shards*] (2010-2020) and *Ce am găsit pe stradă* [*What I found on the street*] (April 2017), both part of the series *Lucruri Mărunte* [*Petty Things*].
3. Write "You cannot" and "Me too." These can be written in any way: on a piece of paper, in your diary, as a *stencil*, tattooed on your arm. *Spitalul din Govora* [*The Govora Hospital*] (53/100) and *N-ai cum* [*You cannot*] (23/100).
4. Before going to a protest, watch *Ce Zice Lumea* [*What People are Saying*] (2013, second work of *The Facebook Show*).
5. Next time you go to a protest, when you make your placard, write this on a small piece of paper: "There is a difference between fighting for an ideal and killing someone you don't like" and "Weak people who need slaves to feel good in their own skin." Put them both in one of your pockets.

Când te întorci de la protest, scoate-le și citește-le (25 iulie 2019, respectiv 10 martie 2017, amândouă parte din seria *Lucruri Mărunte*).
6. Fă un stencil cu „Salariul minim este (suma actuală)". Seria *Salariul minim* (octombrie 2014, august 2011)
7. Vizitează monumentul Răscoalei Țărănești de la 1907. Citește ce-a scris Mircea Nicolae despre mutarea sa în seria *Parcuri* (2013, din proiectul *The Facebook Show*).
8. Aprinde o lumânare într-un cinematograf. *Cinematograf părăsit* (27 1-2/100).
9. Vizitează o clădire părăsită, ruinată. Alege câteva fragmente de debris din ea și aranjează-le într-o formă geometrică oarecare (o linie, un cerc, un pătrat etc.) pe podeaua clădirii. *Sticlărie* (53 1-3/100), *Gunoaie* (52 1-4/100).
10. Fă același lucru cu obiecte naturale într-un parc: frunze, pietricele, bețișoare.
11. Ia o bucată din gardul ce împrejmuiește Casa Poporului. Evocând *Mulaj din gips* (66/100).
12. Invită o persoană dragă acasă la tine și gătește-i o mămăligă. Purtați o discuție despre supraveghere, tehnologii și disproporția de resurse între aparatele militare și de supraveghere și populație. *Mămăligi pentru România* (a treia lucrare din *The Facebook Show*, 2014).
13. Scrie „dragoste" pe un bilet și lasă-l să-ți cadă din mână într-o gară. Recreezi *Un cuvânt* (88/100).
14. Ia o floare și un bețișor de la o acadea și unește-le. *Proteze* (a unsprezecea lucrare din *The Facebook Show*, 2014).
15. Plimbă-te prin oraș și gândește-te la o intervenție similară celor de sus. Nu o face. În schimb, evocă seriile de intervenții ratate. *O intervenție ratată* (57/2).

Ionuț mi-a vorbit des despre sfârșit, despre ce lasă în urmă ca artist, despre ce se va alege de munca sa. Într-o lume organizată în jurul profitului și unde fiecare își urmărește propriul interes, o lume pe care o criticam des împreună, viziunea artistică și filosofică a lui Ionuț era un univers neobișnuit, uneori ciudat, uneori disident.

Când vorbeam despre sfârșituri, despre cele care au fost și cele care vor veni, eu eram de obicei cea optimistă, visând la sfârșitul lumii profitului și a urmăririi propriilor interese. Ionuț îmi zâmbea trist dar empatic. Îl contagiam cu speranță, îmi spunea. Și acolo, în acest *împreună* în care visam sfârșituri chiar dacă eu, una, în mod optimist și el în mod pesimist, în acest loc am încercat să găsesc cincisprezece moduri, gesturi simple ce te pot (re)apropia de el. De fiecare dată când cineva dintre noi poate face vreunul din aceste gesturi, viziunea despre lume a lui Ionuț nu se sfârșește, ci se reproduce iar și iar.

Empatia cu cealaltă persoană și curiozitatea față de lumea celuilalt constituiau deseori motivația primordială prin care se apuca să facă artă sau să scrie. Din acel loc de empatie și curiozitate se naște și primul gest de rememorare. Gândește-te la o persoană apropiată ție care se identifică ca femeie, gândește-te la ea cu empatie, apoi cu iubire și la final cu dor. Inspirat dintr-o lucrare despre dragoste (*Magazin*, 2007, Nr. 42 / Seria *O Sută*), ***Gest de Rememorare 1*** este un gest plin de modestie, lipsit de acțiune, în care atenția pe care o îndrepți unei persoane este un simplu gând non-intruziv, departe de declarații dramatice. Acesta este și cel mai simplu dintre toate gesturile de rememorare și te pregătește pentru starea afectivă de melancolie și dor, de reflexivitate și bucurie simplă tipică esteticii lui Ionuț și regăsită în toată această serie.

When you return from the protest, pull them out and read them (July 25, 2019, March 10, 2017, both part of the series *Lucruri Mărunte* [*Petty Things*]).
6. Make a stencil that says "The minimum wage is (current amount)." *Minimum Wage* series (October 2014, August 2011).
7. Visit the monument of the Peasants' Revolt of 1907. Read what Mircea Nicolae wrote about its relocation in the series *Parcuri* [*Parks*] (2013, from the project *The Facebook Show*).
8. Light a candle in an abandoned movie theater. *Cinematograful Părăsit* [*The Abandoned Movie Theater*] (27 1-2/100).
9. Visit an abandoned, derelict building. Pick up a few fragments of debris and arrange them in any geometrical shape (a circle, a square etc.) on the floor. *Sticlărie* [*Glasswork*] (53 1-3/100), *Gunoaie* [*Garbage*] (52 1-4/100).
10. Do the same with natural objects in a park: leaves, pebbles, twigs.
11. Take a piece of the wall that surrounds *Casa Poporului* [*the Palace of the Parliament*]. *Mulajul din gips* [*The plaster mold*] (66/100).
12. Invite someone dear to you to your house and cook polenta for them. Chat about surveillance, technologies and the disproportion of resources between the military and surveillance apparatuses and the general population. *Mămăligi pentru România* [*Polentas for Romania*] (third work of *The Facebook Show*, 2014).
13. Write "love" on a note and let it fall from your hand at the train station. You are recreating *Un cuvânt* [*A Word*] (88/100).
14. Take a flower and the stick from a lollipop and bind them together. *Proteze* [*Prostheses*] (the eleventh work of *The Facebook Show*, 2014).
15. Walk around your town and think of an intervention that is similar to those above. Don't do it. Instead, evoke the series of failed interventions. *O intervenție ratată* [*Failed Intervention*] (57/2).

Ionuț talked to me very often about the end, about what he would leave behind as an artist, about what would happen to his work. In a world organized around profit and self-interest, a world which we used to criticize together, Ionuț's artistic and philosophical perspective was an uncommon, sometimes strange, sometimes dissident universe.

When we talked about endings, about those that were and those that will be, I was usually the optimistic one, dreaming of the end of the world of profit and self-interest. Ionuț only smiled sadly, but empathetically. He used to say I infected him with hope. And there, in this *togetherness* in which we dream endings, even if I, for one, optimistically and himself pessimistically, in that place I tried to find the fifteen acts, simple gestures that can (re)connect you to him. Every time one of us performs one of these acts, Ionuț's worldview does not end, but is reproduced over and over again.

The empathy and curiosity towards the other's world was usually his prime motivation to write or do art. From that place of empathy and curiosity the first act of remembrance is born. Think of a person that is close to you and identifies as female, think of her with empathy, then love and, finally, missing her. Inspired by a work on love (*Magazin*, 2007, 42 / *O Sută* [*One Hundred*] series), ***Remembrance Act 1*** is a humble gesture, without action, in which the attention focused on a person is a simple non-intrusive thought, far from any dramatic statements. This is the simplest of all the remembrance acts and prepares you for an affective state of melancholia and longing, of reflexivity

Pentru mine, lumea artistică a lui Ionuț începe cu o acțiune simplă, însă puternică: să iei un obiect de pe jos, de pe stradă și să vezi ceva valoros în el, să-l vezi ca pe o metaforă pentru lume și apoi să-l transformi în artă. Astfel începi ***Gest de Rememorare 2***, recreând *Cioburi* (2010-2020) și *Ce am găsit pe stradă* (aprilie 2017), ambele parte din seria *Lucruri Mărunte*. Obiectul pe care-l vei găsi nu poate fi însă unul oarecare, acesta trebuie să fie neapărat o rămășiță, un fragment, o bucată din ceva mai mare și un ceva care nu mai trebuie nimănui. Alege-l astfel încât, pentru tine, obiectul să evoce o lume întreagă, poate o amintire din copilărie, poate o călătorie, poate o persoană dragă. *Gest de Rememorare 2* ne transpune într-o stare de melancolie în același timp în care ne vorbește despre puterea brută a creativității: să vezi valoare în ceva ce este aruncat pe stradă, să faci din nimic o poveste.

În ***Gest de Rememorare 3*** scrie-ți „N-ai cum" și „Și eu". Poate fi scris oricum: pe un bilet, în jurnal, ca un stencil, tatuat pe braț. Evocând scrierile pe pereți din *Spitalul din Govora* (Nr. 53 / Seria *100*) și *N-ai cum* (Nr. 23 / Seria *100*), gestul pune una lângă alta două expresii ce ilustrează relaționări fundamentale umane: singurătatea și alăturarea. *„N-ai cum", n-ai cum să știi, să înțelegi, să vezi, să simți*. Tristețea însingurării din spatele acestei expresii este o tristețe ce vine din părăsire, din marginalizare, din experiența de a fi dată la o parte din cauza diferenței. Alături de „N-ai cum" este expresia lui *împreună* și chiar a solidarității: *„Și eu". Și eu sunt aici, și eu înțeleg, și eu simt asta, și eu am trecut prin ceva asemănător, îți sunt alături*. În dansul dintre aceste două expresii se creează sensul lucrării, o temă dragă lui Ionuț: a reflecta despre relațiile dintre oameni și despre câtă singurătate și apropiere putem cunoaște.

and simple joy that is typical of Ionuț's aesthetics, which can be found throughout the series.

For me, Ionuț's artistic world begins with a simple but strong action: pick up an object from the street and see something valuable in it, see it as a metaphor of the world and transform it into art. Thus begins ***Remembrance Act 2***, recreating ***Cioburi*** [*Shards*] (2010-2020) and ***Ce-am găsit pe stradă*** [***What I found on the street***] (April 2017), both part of the series ***Lucruri Mărunte*** [*Petty Things*]. The object which you will find cannot be random, it must be an artifact, a fragment, a piece of something bigger, something that nobody needs. Select it in such a way so as to evoke an entire world for you, maybe a memory from your childhood, maybe a journey, maybe someone dear to you. *Remembrance Act 2* transposes us into a state of melancholia and, at the same time, it speaks of the brute force of creativity: to see value in something that is thrown away in the street, to turn something useless into a story.

In ***Remembrance Act 3*** write "You cannot" and "Me too." It can be written in any way: on a piece of paper, in your diary, as a stencil, tattooed on your arm. Evoking the writings on walls of *Spitalul din Govora* [*The Govora Hospital*] (no. 53 / *100* series) and *N-ai cum* [*You cannot*] (no. 23 / *100* series), this act joins together two phrases that illustrate fundamental human interactions: loneliness and togetherness. *"You cannot," you cannot know, feel, see, understand.* The sadness of loneliness behind this phrase is a sadness that stems from abandonment, marginalization, from the experience of being cast aside because of difference. Next to "You cannot" there is the expression of *togetherness* and even solidarity: *"Me too." I too am here, I too understand, I too feel it, I too experienced something similar, I am by your side.* In the dance of these two phrases the meaning of the work is constructed, a topic that was dear to Ionuț: to reflect on the relationships between people and on how much loneliness and togetherness we can experience.

Relațiile dintre oameni te duc către politic, o abordare care devenise tot mai importantă pentru artistul Mircea Nicolae. *Gest de Rememorare 4* și *5* sunt despre asta, despre implicare politică, despre participare și capacitatea fiecăreia și a fiecăruia de a face parte din ceva mai mare. De aceea ele sunt despre a merge la proteste. ***Gest de Rememorare 4*** te îndeamnă ca înainte să mergi la un protest, să te uiți la video-ul *Ce Zice Lumea* (2013, a doua lucrare din proiectul *The Facebook Show*). După ce a realizat o colecție de mini pancarte de protest inspirate din mesajele de la protestele pentru Roșia Montană din 2013, artistul le-a plasat apoi în cutiile poștale ale vecinilor lui. O reflecție despre participare și despre cum poți lua parte la schimbare, video-ul arată și limitele politice ale artei și într-un fel, posibilitățile mai mari ale gestului politic. În același timp, arată și cum artei îi stă bine alături de revolta socială.

Instrucțiunile ***Gestului de Rememorare 5*** îți spun ca data viitoare când mergi la un protest, când îți faci pancartă, să scrii pe o bucată mică de hârtie următoarele două mesaje: „Este o diferență între a lupta pentru un ideal și a omorî pe cineva care nu-ți place" (25 iulie 2019) și „Oameni slabi care au nevoie de sclavi ca să se simtă bine în propria lor piele" (10 martie 2017) – amândouă parte din seria *Lucruri Mărunte*. Gândește-te ce înseamnă pentru tine fiecare mesaj, împăturește hârtiile și pune-le în câte un buzunar al îmbrăcămintii. Când te întorci de la protest, scoate-le și citește-le din nou. Reflectează la cum s-a schimbat sensul lor pentru tine, în urma experienței ieșirii în stradă.

The relationships between people lead towards the political, an approach that had become more and more important for Mircea Nicolae. *Remembrance Acts 4* and *5* are about this: political involvement, participation and the ability of everyone to become part of something bigger. That is why they are about going to protests. ***Remembrance Act 4*** asks that you, before going to a protest, watch the video *Ce zice lumea* [*What People are Saying*] (2013, second work of the project *The Facebook Show)*. After making a collection of mini-placards inspired by the messages from the protests for Roșia Montană, in 2013, the artist placed them in his neighbors' post boxes. As a reflection on participation and how to take part in change, the video also points out the political limits of art and, in some way, the greater possibilities of the political gesture. At the same time, it shows how art fits well with social uprising.

The instructions of ***Remembrance Act 5*** tell you that next time you go to a protest, when designing your placard, you should write the following two messages on a piece of paper: "There is a difference between fighting for an ideal and killing someone you don't like" (July 25, 2019) and "Weak people who need slaves to feel good in their own skin" (March 10, 2017) – both part of the series *Lucruri Mărunte* [*Petty Things*]. Think about what each message means to you, fold the papers and put them in your pockets. When you return from the protest, pull them out and read them again. Reflect on how their meaning has changed for you as a result of the experience of going out into the street.

I often talked with Ionuț about political matters: how we can get organized, what is to be done, what is happening socially and economically, where society is heading. In the passion with which he debated all these topics there was something very concrete, a feeling that his feet are placed firmly on the ground. It is precisely this realism that can be seen in the works of the series *Salariul Minim* [*Minimum Wage*],2011 and 2014. Containing simple and powerful works which display the value of the minimum wage set by the government, this series does not reflect the usual melancholy of Nicolae's aesthetics; rather, it seems to lack affect, it has something cold and tough. ***Remembrance Act 6*** recreates these works by instructing you to make a ***stencil*** of the minimum wage. It is a way to get a grip on the world you live in, inviting you to think about the class dynamics in society.
Another topic of great interest for us was history. We used to amuse ourselves while saying self-ironically: behold, the art historians are discussing. Even if we were art historians, we both suffered from an impostor syndrome and maybe that is why we were attracted by iconoclastic topics, for which we had a special kind of respect. Such a work of art, situated at the intersection between political worlds, a work that has become unsettling, is the monument of the Peasants' Revolt of 1907, by Naum Corcescu. ***Remembrance Act 7***, evoking the photo Parcul Florilor (Flower Park, 2013, from *The Facebook Show*), convinces you to

Deseori vorbeam cu Ionuț despre chestiuni politice: cum putem să ne organizăm, ce e de făcut, ce se întâmplă social și economic, încotro se îndreaptă societatea. În pasiunea cu care el dezbătea aceste teme era mereu ceva foarte concret, un aer că e cu picioarele pe pământ. Este tocmai acest realism care se vede cel mai bine în lucrările *Salariului Minim* din 2011 și 2014. Lucrări simple și puternice care afișează în spațiul public suma salariului minim pe economie stabilită de guvern pe anul respectiv, seria nu reflectă obișnuita melancolie tipică esteticii lui Nicolae, ci mai degrabă e lipsită de afect, are ceva dur și rece. ***Gest de Rememorare 6*** recreează aceste lucrări instruindu-te să faci un *stencil* cu salariul minim din anul în care ești. E un mod de a te ancora în lumea în care trăiești, invitându-te să reflectezi la dinamicile de clasă din societate.
Un alt subiect pasionant între noi a fost istoria. Și ne amuzam copios spunându-ne autoironic, iată, discută istoricii de artă. Deși chiar eram istorici de artă, și eu și el aveam sindromul impostorului și poate de aceea ne atrăgeau subiectele iconoclaste, pentru care aveam un respect special. O astfel de lucrare de artă, aflată la intersecția dintre lumi politice, o lucrare ce a devenit incomodă, este și monumentul Răscoalei Țărănești de la 1907, de Naum Corcescu. ***Gest de Rememorare 7***, evocând fotografia *Parcul Florilor* (2013, din proiectul *The Facebook Show*), te îndeamnă să vizitezi monumentul care se află în Parcul Florilor și să citești povestea spusă de artist.

Gest de Rememorare 8 recreează *27/2 Cinematograf părăsit* și este tot despre reprezentare și viața întrupată. Du-te într-un cinematograf și, înainte de a începe proiecția, aprinde o lumânare și ține-o aprinsă suficient cât să parcurgi următorul gând: te afli într-un spațiu exclusiv dedicat reprezentării în care iei contactul cu imagini despre lume și oameni. Aprinderea unei lumânări aici atrage atenția asupra întunericului din sală, flacăra măruntă, dar atât de reală, este mai concretă și mai puternică decât orice s-ar putea proiecta pe ecranul din fața ta. Ține lumânarea aprinsă cât să îți reamintești să te conectezi la concret, la real, și să nu lași reprezentarea să-ți modeleze prea mult imaginația.
Dacă ar fi o imagine aproape cinematică care să reprezinte, pentru mine, universul artistic și intelectual al lui Ionuț, aceasta ar fi următoarea: mi-l imaginez ca un copil lângă un munte de obiecte aruncate, un haos imens, violent și imprevizibil. În fața acestui munte, care este, de fapt, lumea, el stă și culege bucățele din diverse obiecte, aranjându-le în forme și cuvinte simple – modest, cuminte și tacticos, creând sens într-o lume care cu greu pare să aibă vreunul. Această imagine este evocată în ***Gest de Rememorare 9 și 10***, *Sticlărie* (53 1-3), *Gunoaie* (52 1-4) și o mare parte din lucrările seriei *O Sută*.

În timp ce *Gest de Rememorare 9* trimite către violența cu care universul muncitoresc, complexele industriale ale secolului XX au fost aruncate în groapa de gunoi a istoriei, ***Gest de Rememorare 11*** trimite către violența regimului Ceaușescu și a continuității acestei violențe în lumea capitalistă, post-89. Luând o bucată din gardul ce împrejmuiește Casa Poporului, evoci

visit the monument which is in the Flower Park in Bucharest and to read the story told by the artist.

Remembrance Act 8 recreates *27/2 Cinematograf părăsit* [*The Abandoned Movie Theater*] and it is about representation and embodied life. Go to a movie theater and, before the movie starts, light a candle and keep it lit long enough so that you reflect on the following: you are in a space that is exclusively dedicated to representation, in which you are in contact with images about the world and people. Lighting a candle draws attention to the darkness in the room, the small but real flame is more concrete and more powerful than anything that might be rolling on the screen in front of you. Keep the candle lit so as to remind yourself to connect to the concrete, to the real, and to not let the representation affect your imagination too much.
If there were a cinematic image that could represent, for me, the artistic and intellectual universe of Ionuț, it would be the following: I imagine him as a child near a mountain of stuff, a huge, violent and unpredictable chaos. In front of this mountain which is, in fact, the world, he sits and picks up pieces of various objects, arranging them in simple shapes and words – modest, well-behaved and careful, creating meaning in a world that hardly seems to have one. This image is evoked by ***Remembrance Acts 9*** and ***10*** and refers to *Sticlărie* [*Glasswork*] (53 1-3), *Gunoaie* [*Garbage*] (52 1-4) and a great part of the works in the series *O sută* [*One Hundred*].

While *Remembrance Act 9* refers to the violence with which the entire proletarian universe, the industrial facilities of the 20th century have been thrown into the dustbin of history, ***Remembrance Act 11*** refers to the violence of the Ceaușescu regime and its follow-up in the world of capitalism, after 1989. By taking a piece of the wall that surrounds Casa Poporului, you evoke the work *Mulaj în gips* [*The plaster mold*] (66/100). The intervention is an attack against the power regime, a humorous gesture that, by itself, accomplishes very little. But the same gesture multiplied a hundred or a thousand times can be devastating. Ionuț would happily laugh at this thought: how the action of one person is only symbolic, but reproduced on a larger scale it has concrete effects.

Another very political work of Ionuț is evoked in ***Remembrance Act 12*** (the video *Mămăligi pentru România* [*Polentas for Romania*], the third work of *The Facebook Show,* 2014). The point is to invite a person that is dear to you to your home and cook a polenta for them. Then, chat about surveillance, technologies and the disproportion of resources between the military and

lucrarea *Mulaj din gips* (66/100). Intervenția e un bobârnac dat puterii, un gest cu umor care, de unul singur, nu face prea mult. Însă același gest înșutit, înmiit, poate fi devastator. Ionuț ar râde bucuros la acest gând: cum acțiunea unei singure persoane este doar gest simbolic, dar când este reprodusă la scară largă are efecte concrete.

O altă lucrare foarte politică a lui Ionuț este evocată în ***Gest de Rememorare 12*** (video-ul *Mămăligi pentru România*, a treia lucrare din *The Facebook Show*, 2014). Îndemnul este să inviți o persoană dragă acasă la tine și să-i gătești o mămăligă. Apoi, purtați o discuție despre supraveghere, tehnologii și disproporția de resurse între aparatele militare și de supraveghere ale statului și populație – subiecte pe care artistul le parcurge în video.
Ușurința cu care Ionuț naviga de la un subiect social dur ca tehnologia supravegherii la o conversație despre emoții și amintiri, profund personală, m-a fascinat. ***Gest de Rememorare 13*** recreează lucrarea *Un cuvânt* (Nr. 88 / Seria 100) și te invită să faci un gest cuminte și discret: scrie cuvântul „dragoste" pe un bilet, împăturește biletul și lasă-l să-ți cadă din mână într-o gară. Gestul e de fapt un ritual pentru vindecarea unei dureri sufletești, pentru a da drumul unei dureri pe care o asociezi dragostei. Gândește-te la experiența ta când scrii biletul și atunci când îl vei lăsa să alunece pe jos, poți da drumul la durerea pe care o asociezi acelei experiențe. Povara rămâne în bilet și biletul se pierde în gară, acest spațiu dedicat tranzitului, schimbării, despărțirii și reunirii.
Despre durere și vindecare este și ***Gest de Rememorare 14***: ia o floare și un bețișor de la o acadea și unește-le. Recreând unul din obiectele din seria *Proteze* (a unsprezecea lucrare din *The Facebook Show*, 2014), acest gest ne invită să reflectăm asupra pierderii și durerii și a felului în care ne putem întregi. În același timp arată imposibilitatea reîntregirii perfecte – un băț de acadea nu este, până la urmă, o bucată dintr-o plantă – dar și posibilitatea uneori simplă și la îndemână de a merge mai departe. Ne putem fabrica proteze sufletești pentru acele lucruri care se simt frânte și neîmplinite și astfel putem merge înainte.

Ultima intervenție, ***Gest de Rememorare 15*** este asemănător primului: este o lucrare care constă dintr-un gând. Însă dacă la *Gest de Rememorare 1*, gândul era unul creator, despre dragoste, aici gândul este despre lipsa creației, despre ratare. Evocând seriile de intervenții *O intervenție ratată* (57/2), gestul are aceeași modestie ca multe ce l-au precedat, însă dintre toate este cel mai trist. Imaginează-ți gândurile poetice pe care toate și toți le avem dar nu ajung niciodată artă și întreabă-te, oare e lumea mai săracă sau mai cinstită fără ele?
Abundența și intensitatea lucrărilor lui Mircea Nicolae sunt dublate de munca sa ca curator, galerist și, în ultimii ani, de critic de artă. Mircea și Ionuț au cunoscut lumea artei din diverse unghiuri, mereu eludând profesionalizarea și cu o constantă curiozitate și empatie. Aceeași curiozitate și empatie le-am cunoscut și eu când în 2017-2018 am realizat împreună amplul proiect *Istoria (Nu) Se Repetă*. Am avut onoarea atunci să creăm lumi împreună, să visăm la sfârșituri ale unor lumi dureroase și începutul unor lumi pline de speranță.
Nu le voi și nu te voi uita niciodată.
Mă gândesc la tine, Ionuț.

surveillance apparatuses of the state and the general population – topics which the artist discusses in the video.
The ease with which Ionuț navigated from a hard social topic such as surveillance technology to a conversation about emotions and memories fascinated me. ***Remembrance Act 13*** recreates the work *Un cuvânt* [*A Word*] (no. 88 / *O sută* [*One Hundred*] series) and invites you to make a discreet gesture: write the word "love" on a piece of paper, fold it and let it fall in a train station. The gesture is actually a ritual to heal a spiritual wound, to let go of the pain associated with love. Think of your experience when you write the note and, when you let it fall, you can also let go of the pain you associate with that experience. The burden remains in the note and the note is lost at the train station, this space of transit, change, separation and reuniting.
Remembrance Act 14 is also about pain and healing: take a flower and a stick from a lollipop and unite them. By recreating one of the objects of the *Proteze* [*Prostheses*] series (the eleventh work of *The Facebook Show*), this gesture asks us to reflect on the impossibility of perfect reunification – a lollipop stick is not a piece of a plant – but also the simple and available possibility of moving on. We can make spiritual prostheses for those things which can seem broken and unfulfilled, and thus we can move on.

The final intervention, ***Remembrance Act 15***, is similar to the first: it is a work based on a thought. However, if *Remembrance Act 1* was focused on a creative thought about love, here the thought is about the lack of creation, about failure. By evoking the series of interventions *O intervenție ratată* [*Failed Intervention*] (57/2), the gesture holds the same modesty as the many that preceded it, but it is the saddest of all. Imagine the poetic thoughts which we all have but never get to become art and ask yourself if the world is poorer or more honest without them.
The abundance and intensity of Mircea Nicolae's works are doubled by his work as a curator, gallery owner and, recently, art critic. Mircea and Ionuț knew the art world from various angles, always eluding professionalization and with constant curiosity and empathy. I experienced the same curiosity and empathy when we created the project *Istoria (Nu) Se Repetă* [*History does (not) Repeat Itself*], in 2017-2018. I had the honor of creating worlds together, to dream the endings of painful worlds and the beginnings of hopeful ones.
I will not forget them, and I will not forget you.
I think of you, Ionuț.

Translated by Daniel Clinci

FRAGMENTE DIN REVISTA ARTA ONLINE
EXCERPTS FROM REVISTA ARTA ONLINE

CENTRUL SE DESTRAMĂ
RAREȘ GROZEA DESPRE EXPOZIȚIA *NEW EAST POETISTAS* DIN BERLIN – 04.08.2020
THE CENTER CANNOT HOLD – RAREȘ GROZEA ON THE EXHIBITION *NEW EAST POETISTAS* THAT TOOK PLACE IN BERLIN – 04.08.2020

Ioana Cîrlig, *Povești post-industriale.*
Ioana Cîrlig, *Post-industrial Stories.*

Geografii în transformare, identități în schimbare, ruine urbane și dorul față de un trecut incert. Discursul tranziției postcomuniste din semi-periferia lumii, Europa de Est, continuă și azi, memoria colectivă a trecutului comunist și a anilor tranziției fiind în continuă redescoperire și reinterpretare. Pe lângă analizele economice și teoretice ale acestor procese, un demers paralel, predominant artistic, vizează producerea de imagini ale acestui spațiu, nu din perspectiva unui centru vestic dominant, ci din interiorul estului.
Expoziția *New East Poetistas*, deschisă la Projektraum Alte Feuerwache în Berlin, refuză marile metanarațiuni, expunând în schimb o diversitate de perspective intime, personale, contemplative și melancolice. Expoziția curatoriată de artista Patricia Morosan, ce activează în Berlin, reunește patru artiste: Jasmina Al-Qaisi, Ioana Cîrlig, Larisa Crunțeanu și Patricia Morosan însăși. Ultimele trei vin cu părți din proiecte mai vechi: Ioana Cîrlig cu seriile foto *Postindustrial Stories* și *Zâne* (2012-2015 și 2014-2017), Patricia Morosan cu proiectul foto-documentar *Remember Europe* (2018) și Larisa Crunțeanu cu lucrarea video *Jealous of the Forest* (cu Traian Frâncu, 2018). Ca abordare și tematică, există o continuitate între lucrările lor. Jasmina Al-Qaisi adaugă o dimensiune suplimentară prin instalația sa sonoră (și poemul) *Bine Biene* (2020), făcută special pentru expoziție.
După cum spune textul curatorial (scris de Ulrike Gerhardt și tradus în engleză de bellu & bellu), „punctul comun al artistelor este legătura lor cu România", precum și preocuparea față de spațiul respectiv. Inițiativa Patriciei Morosan a fost să aducă laolaltă un cerc restrâns dar familiar de artiste pentru a-și aborda originile în context occidental. În textul pentru proiectul de carte al Patriciei Morosan, Marta Jecu spune că fiecare gest fotografic „înregistrează un centru: sinele corpului ce fotografiază (camera/corpul fotografului) se plasează în mijloc, de unde surprinde gaura neagră a unui «aici și acum» nesfârșit" (traducerea mea). Expunând aceste lucrări în vest față de contextul pe care îl reprezintă este poate în sine o afirmație: un centru economic și artistic din vest e pus față în față cu un centru subiectiv (o perspectivă) din est.

Shifting geographies, changing identities, urban decay, and a longing for an uncertain past. The talk of postcommunist transition in the global semi-periphery of Eastern Europe continues to this day, as the memory of the communist past and also of the post-transition years are rediscovered and reinterpreted. Together with economic and theoretical analyses of these processes, there is a parallel, artistic thread that produces images of this territory from the perspective not of the dominant western center, but of the East itself.
The exhibition *New East Poetistas*, opened at Projektraum Alte Feuerwache in Berlin, eschews theoretical grand narratives and displays a multitude of perspectives that are at once intimate, personal, contemplative, and melancholy. Curated by Berlin-based artist and photographer Patricia Morosan, the show brings together four artists: Jasmina Al-Qaisi, Ioana Cîrlig, Larisa Crunțeanu, and Patricia Morosan herself. The latter three showcase parts of their older projects: Ioana Cîrlig with her *Postindustrial Stories* and *Zâne* photo series (2012-2015 and 2014-2017), Patricia Morosan with her photo/documentary project *Remember Europe* (2018), and Larisa Crunțeanu with her video work *Jealous of the Forest* (with Traian Frâncu, 2018). In terms of theme and approach, these works fit in together seamlessly and communicate with each other. Jasmina Al-Qaisi adds an additional dimension with her sound installation (and poem) *Bine Biene* (2020), made especially for this exhibition.
As the curatorial text (written by Ulrike Gerhardt, translated by bellu & bellu) says, "[t]heir biographical connections to Romania is what the artists have in common," together, with their preoccupation for a certain geography. The artists all knew each other, and it was Patricia Morosan's initiative to bring together a small but familiar circle of women artists to approach their origins in a western context. In her text for Morosan's book project, Marta Jecu writes that every photographic act "registers a centre: the self of the photographing body (the camera/ the photographer himself) places itself in a middle, from which it captures the black hole of the infinite 'here and now'." So exhibiting these works far from the context they represent, in Berlin, is perhaps a statement itself, the confrontation of a western economic and artistic center with a subjective center (a perspective) from the east.

***Intercity 593 No. 2*, 2003, fotomontaj cu fotografie analogică, 23,3 x 69 cm, unic. Încadrat de Iosif Kiraly.**
Intercity 593 No. 2, 2003, photomontage with analogue photography, 23 .3 x 69 cm, unique. Framed by Iosif Kiraly.

MATERIALITATEA TIMPULUI: CORP, SUNET, ETERNITATE – RALUCA ȚURCANAȘU DESPRE EXPOZIȚIA PERSONALĂ A LUI IOSIF KIRALY GALERIA ANCA POTERAȘU 29.07.2020
THE MATERIALITY OF TIME: BODY, SOUND, TIMELESSNESS – RALUCA ȚURCANAȘU ON IOSIF KIRALY'S SOLO SHOW AT ANCA POTERAȘU GALLERY 29.07.2020

Iosif Kiraly sondează materialitatea timpului în formule artistice variate: un metronom din lucrarea video *Breathing in, breathing out* din seria *Bătrânii simt schimbarea vremii în oase* ne face să simțim monotonia în care picură timpul pentru vârstnici, mai ales atunci când sunt țintuiți la pat; panoramările spațiu-timp din camera alăturată cum ar fi *Intercity 593* sau *Sinapse Oltenița* coagulează mai mulți timpi într-un singur spațiu. Lucrările video din subsol, în schimb, epurează timpul de coordonatele spațiale exacte și au aproape dimensiunea mistică a timpului etern care (ne) mătură dintr-o parte în alta, în *Traces of a Winter Morning* sau ne învârtește într-un cazan de pietre, în *Rolling Stones*.
De altfel, *Rolling Stones* este și lucrarea care (mă) surprinde cel mai mult din expoziție, prin caracterul ei de *arte povera* întrerupt total neașteptat de un materialism brutal, site-specific. Filmată într-o fabrică de beton din Belgia, de sus în jos, lucrarea arată niște pietre care se învârtesc, spre a deveni tot mai mici și mai mici. „*Rolling Stones* e o metaforă pentru modul în care și noi ne cizelăm până ajungem praf", îmi explică Kiraly, iar comparația cu filozofia Buddhist-comercială, „vesticizată" a lui Alan Watts a vieții ca o curgere de apă îmi stă pe vârful limbii. Ce surprinde, însă, la această lucrare, e site-specificul: proiectată pe podea, lucrarea invită să pășești pe ea. Crezi că vei păși pe o simplă proiecție a unor pietre care se învârt, însă dai peste niște pietre reale, într-o mică scobitură în podea, o veritabilă falie ontologică. Avem de a face cu un paradox ludic al materialității: așteptarea – ca urmă a vizibilului de dinainte de a călca efectiv pe suprafața proiectată – e a unei copii (o simplă imagine în mișcare proiectată pe podea, așa cum întâlnim și în centrele comerciale), pe când la interacțiune descoperim că avem de-a face cu realul (pietre reale), ascuns precum un „easter egg" în însăși copie. „Mindblowing!" mi-am spus, „iată o lucrare post-digitală săracă", dar inovatoare prin această surpriză materială, acest palimpsest al realului în interiorul copiei.

Iosif Kiraly fathoms the materiality of time in various artistic formulas: a metronome in *Breathing in, breathing out,* part of *Old People Feel the Weather in their Bones* series, makes one feel the monotony in which time drips for elders, especially when they are bedridden; the space-time panoramas in the next room, such as *Intercity 593* or *Synapses, Oltenita,* coagulate several moments in time in one single space. The video works in the basement, however, purge time from its specific spatial coordinates, and have almost the mystical dimension of eternity, sweeping us from one place to another, in *Traces of a Winter Morning,* or swirling us in a caldron of rocks, in *Rolling Stones*.
In fact, *Rolling Stones* was, for me, the most surprising work in the exhibition, in its "arte povera" character, unexpectedly interrupted by brutal, site-specific materialism. Filmed in a Belgian concrete factory, in a plunge perspective, the work shows some spinning rocks, as they become smaller and smaller. "*Rolling Stones* is a metaphor for the way in which we ourselves chisel until we become dust", explains Iosif Kiraly. The comparison with the commercial, "westernized" philosophy of Alan Watts of life as a water flow is on the tip of my tongue. What's surprising in this work is the site-specificity: projected onto the floor, it's an open invitation to step on it. Convinced you'll simply step on the projection of some spinning rocks, you'll find some real rocks in a hollow in the floor, a veritable ontological fissure. It's a playful paradox of materiality: what's expected – as a result of the visible before the actual step – is a copy (a mere moving image on the floor, as we often find in commercial centres, for example), while in interaction we discover the real (real stones), hidden like an "Easter egg" within the copy. "Mindblowing!" I said to myself, a poor post-digital work that innovates through this material surprise, this palimpsest of the real inside the copy.

OF DOGS AND MEN – SANDRA UNGUREANU DESPRE EXPOZIȚIA DOGMAN CARE A AVUT LOC LA BORDERLINE ART SPACE ÎN IAȘI 22.07.2020
OF DOGS AND MEN – SANDRA UNGUREANU ON THE EXHIBITION DOGMAN WHICH TOOK PLACE AT BORDERLINE ART SPACE IN IAȘI 22.07.2020

În vara lui 2019, un grup de studenți traversa peisajul estival al Sinaiei în căutarea unor materiale de filmat. Tema primită în cadrul taberei de creație poetică de la Raluca Oancea și Simona Popescu îi aducea pe tinerii artiști în pragul unei clădiri abandonate, în ale cărei interioare decrepite aceștia urmau să fie surprinși de o haită de câini. Personajele canine, redate sub forma unui ansamblu de graffitti-uri, acopereau un spectru larg de registre, întins între grotesc și candid. Unele încăperi întemnițau creaturi schimonosite, spânzurate sau schilodite. Altele găzduiau portrete afectuoase, busturi de cățeluși încadrate de medalioane și încununate de nume. În unele camere, siluetele chinuite se întindeau pe ziduri mizerabile, cu viscerele extinse prin țevile descoperite ale instalației dezafectate. Alte camere păreau a fi tributare unor companioni îndrăgiți. Imaginilor li se alăturau adesea mesaje precum „All dogs are predators" sau "Fucking love, ey?" și, încăpere după încăpere, coagulau un panoptic al existenței canine, marcată de varietatea manifestărilor controlului și (/sau) iubirii omenești.
Abia când s-au întors în București, studenții Ralucăi Oancea au aflat că re-descoperiseră *Museum of Dog*, instalația *in situ* realizată de Suzana Dan în 2007, în cadrul rezidenței ArtistNe(s)t. Acesta a fost momentul în care Raluca Oancea, de data aceasta din poziție de curator, va iniția o serie de expoziții în care tinerii artiști vor avea ocazia să colaboreze cu mai experimentata Suzana. *DogMan* este, de altfel, ultima dintre ele.
Pentru *DogMan*, inspirați de modul în care, în clădirea restaurantului abandonat din Sinaia, Suzana crease o frescă a condiției creaturii pe care o descrie a fi „cel mai om dintre animale", tinerii artiști vor livra propriile viziuni multimediale. Picturile de la Sinaia și textele însoțitoare, remarcabile atât prin umorul lucid, cât și printr-o candoare aparte, manifestare a iubirii sincere față de câini, vor inspira astfel o serie de animații, de materiale video tip interviu, realiste sau experimentale. Mesajul general al expoziției gravitează în jurul programului postumanist și al noțiunii de catharsis. Același efect cathartic, generat de producerea și documentarea „Muzeului Câinelui", muzeu ce comemorează dispariția unui prieten canin și condamnă cruzimea exercitată asupra creaturilor a căror existență este condiționată de toleranța umană, este pomenit de Suzana într-o postare pe Facebook.

Suzana Dan, *Freak them Out*, acrilic pe pânză, 150 x 190 cm, 2014.
Suzana Dan, *Freak them Out*, acrylic on canvas, 150 x 190 cm, 2014.

In the summer of 2019, a group of students was traveling through Sinaia in search of material to film. The task they received from Raluca Oancea and Simona Popescu at the creative retreat they were attending brought the young artists before an abandoned building, in which they would come face to face with a pack of dogs. The canine characters, which made up a large graffiti mural, ran the representational gamut from grotesque to candid. Some rooms displayed contorted, hanged, or anguished creatures in cages, while others housed affectionate dog portraits framed cameo-like with the name written above. In some rooms, twisted bodies lay splayed on the grimy walls, their viscera extending through the exposed metal pipes. Other rooms seemed tributes to loyal companions. The images were often accompanied by text, like "All dogs are predators" or "Fucking love, ey?" With room after room, a whole gallery of canine existence came to be, marked by the diversity of human control and/or love.
Only when they returned to Bucharest did Raluca Oancea's students find out they had re-discovered *Museum of Dog*, Suzana Dan's in situ installation made during 2007 as part of the ArtistNe(s)t residency. Afterwards, Raluca Oancea, this time as the curator, would launch a series of exhibitions in which the young artist would be given the chance to collaborate with the more experienced Suzana. *DogMan* is the last in this series.
Inspired by how Suzana's fresco in the abandoned restaurant building in Sinaia portrays to the condition of what she describes as "the most human of animals," the young artists would come up with their own multimedia ideas. Suzana's paintings and texts, remarkable both through their sharp humor and their honesty, showing a sincere love towards dogs, would be the starting point for a series of animations and interview-type videos, with both realist and experimental approaches. The general idea of the exhibition revolves around the posthumanist theoretical program and the notion of catharsis.
In a Facebook post, Suzana mentions this cathartic effect she reached producing and doing research for the *Museum of Dog*, which commemorates a canine friend's passing and condemns the cruelty faced by these creatures whose very existence is conditioned by human tolerance.

BEAUTY LIES IN THE PHONE OF THE BEHOLDER – MARINA PALADI DESPRE EXPOZIȚIA THE WRONG BIENNALE #4 / REZIDENȚA BRD SCENA9 – 1.04.2020
BEAUTY LIES IN THE PHONE OF THE BEHOLDER – MARINA PALADI ON THE EXHIBITION THE WRONG BIENNALE #4 / REZIDENȚA BRD SCENA9 – 1.04.2020

The Wrong Biennale #4 „este cel mai mare eveniment descentralizat de artă" pentru că se întâmplă atât offline, în instituții sau spații de artă din orașele din întreaga lume cât și online, pe thewrong.org, unde lucrările diferiților artiști pot fi văzute. Expoziția de la București invită la o reflecție asupra tehnologiei și impactului ei asupra lumii, precum și asupra noilor direcții în producția artistică care se extind și dincolo de această sferă.
What is wrong with the artworld(s)?/Ce nu este în regulă cu lumea artei? – întrebarea din spatele conceptului curatorial al expoziției își propune să exploreze im/permeabilitatea mediilor artei, să definească rolul artistului și al spectatorului, precum și al tehnologiei în lumea artei, punând sub semnul întrebării chiar și procesul de creație (A fost creat de om sau generat de computer?). Expoziția a lansat provocarea, atât artiștilor cât și spectatorilor, de a identifica erorile prezente în lumea artei. Așa cum era de așteptat de la un asemenea eveniment, vizitatorii au putut să interacționeze cu arta și să exploreze realități virtuale. *HanaHana*, o lucrare de Melodie Mousset, propune o călătorie suprarealistă în care spectatorul se poate teleporta și extinde propriul corp. *Sentientia* de Dorin Cucicov este o instalație de sunet care distorsionează emoțiile. Acest mecanism complicat, un amalgam dintre preistorie și postmodernism, înregistrează sunetul ambiental și încearcă să redea emoția ce-l conține. Astfel, „emoțiile din aer" sunt indexate, arhivate și apoi, printr-o încercare de a comunica cu lumea exterioară, sunt redate sub forma altor sunete, diferite de cele originale. Acestea sunt reproduse prin fluiere de os, primele instrumente de percuție utilizate de om – un exemplu perfect de conexiune, în care materia organică se îmbină cu cea mecanică.
Deja obișnuit cu expunerea clasică a picturilor, spectatorul ar putea chiar trece pe lângă un print color care amintește vag de picturile lui Jackson Pollock și de tehnica drip painting. În spatele printului, însă, se ascunde de fapt un întreg performance. Filtrată printr-o aplicație pe telefon, imaginea se transformă într-o sculptură virtuală, extinzându-se într-o realitate augmentată. Spectatorul se poate mișca printre râurile de culori de pe pânză, observând în același timp mișcările artistului surprins în actul creației. Prin această lucrare intitulată *Bodypainting V 05*, Banz și Bowinkel explorează relația dintre spațiul virtual și cel real și cum separarea acestora devine imposibilă odată cu avansarea tehnologiei.

Imagine din expozitie. Foto de Rezidența BRD Scena9.
Image from the exhibition. Photo by Rezidența BRD Scena9.

The Wrong Biennale #4 "is the largest decentralised art event" because it takes place both offline, in institutions or art spaces in cities around the world, and online,
on thewrong.org, where the works of various artists can be seen. The Bucharest exhibition reflects upon technology and its impact, as well as upon the new trajectories within the field of art which goes even beyond this sphere.
What is wrong with the artworld(s)? – the question behind the exhibition's curatorial concept aims to explore the im/permeability of media art, to define the artist's and spectator's role, as well as that of technology in art, questioning even the act of creation (Was it created by humans or generated by a computer?). The exhibition launched the challenge, both to artists and spectators, in order to identify the present errors in the artworld. As it was expected from such an event, the visitors could interact with the artists' works and explore virtual realities. *HanHana,* created by Melodie Mousset, takes the spectators on a surreal journey where they can teleport themselves and expand their own bodies. *Sentientia* by Dorin Cucicov is a sound installation which distorts emotions. This complicated mechanism, an amalgam of prehistory and postmodernism, records environmental sounds and tries to determine the emotion they carry. Thus the "emotions in the air" are indexed, archived and then, as if trying to communicate with the outside world, are rendered in the form of sounds different from the original ones. The sounds are generated through bone whistles, the first percussion instruments used by humans – a perfect example of connection where the organic matter intertwines with the mechanical one.
Already accustomed to the classical display of paintings, the spectator could easily pass by a color print which reminds of Jackson Pollock and the drip painting technique. Behind the print, however, an entire performance awaits. The image, if filtered through an app on a smartphone, turns into a virtual sculpture, expanding itself into augmented reality. The spectator can easily pass through the colored rivers on the canvas, being able to observe, at the same time, the artist's moves during the process. Through this installation called *Bodypainting V 05*, Banz and Bowinkel explore the relationship between the virtual and the real world and how the separation of these two becomes less and less likely as technology advances.

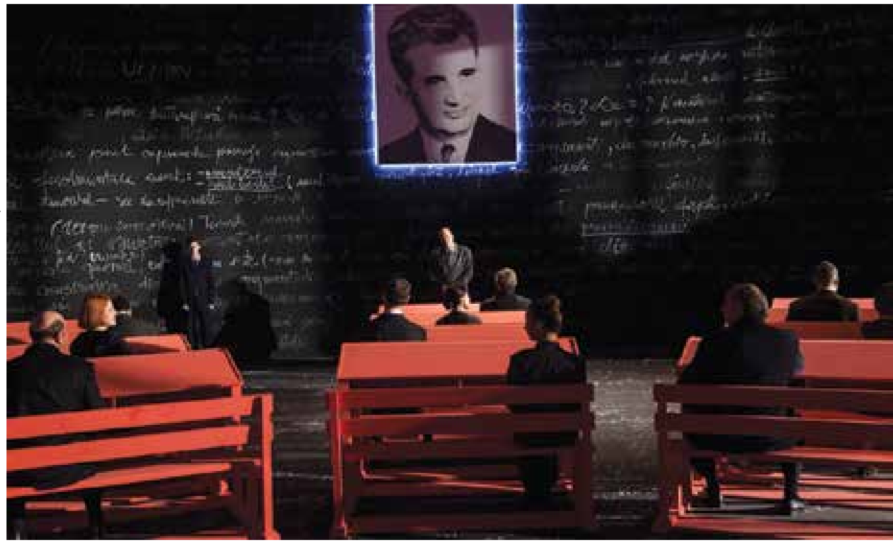
INIMA O AM PE LIMBĂ – MĂLINA IONESCU DESPRE EXPOZIȚIA PERSONALĂ A LILIANEI BASARAB LA GALERIA SANDWICH 08.07.2020
MY HEART SITS ON MY TONGUE – MĂLINA IONESCU ON LILIANA BASARAB'S SOLO SHOW AT SANDWICH GALLERY 08.07.2020

Între trimiterile la elementul vegetal, biologic și la cel textil – fir, imprimeu, împletitură, țesătură – ceramica Lilianei Basarab este o ceramică modelată, un material a cărui principală calitate este în acest proiect aceea de a fi imediat reactiv, de a suporta și materializa intervenția, intenția, de a înregistra și documenta gestul artistic spontan. Manualitatea, relația atât de imediată și intimă cu materialitatea plastică a mediului permite o directețe a mesajului care este definitorie pentru practica sa artistică.
Expoziția se lecturează în cheie mereu ironică și dezarmant de directă, și, până la un punct în cheie critică, lucrările chestionând sensurile multiple ale simbolurilor. În același timp lucrările au însă o frumusețe și o calitate artistică a materialului, a culorii și formei, a asocierii cu elementul vegetal natural care atenuează, sau, în funcție de sensibilitatea privitorului, acutizează aparenta dihotomie dintre cei doi poli ai citatului cultural – cel mistic și cel biologic. Ironia nu este astfel acuzatoare, critica se dezvoltă într-un registru fără accente dramatice sau tensionate, iar simbolurile își dezvoltă cu naturelețe și firesc încărcătura de sens care în accepțiunea lor completă acoperă toată plaja de conotații, acestea convergând sau dimpotrivă – în funcție de momentul și contextul cultural de referință.
Seriei de crucifixe – împletituri ceramice care citează simultan fibra organică și textilă, în forma uterului cu trompele sale, i se adaugă seria de elemente naturale – flori și mici ființe a căror formă rezultă din contopirea cochiliei sau a caliciului floral cu fragmente anatomice genitale feminine sau masculine. Această suprapunere a aceleiași funcții reproducătoare, dar la specii diferite, adaugă proiectului o dimensiune naturalistă care afirmă unicitatea biologică a creației. Expuse parietal sau pe socluri, toate aceste elemente ușor de lecturat – fără a fi facile sau minore – articulează un ansamblu de lucrări care structurează spațiul galeriei ca altar, ca un lăcaș de cult care o plasează în centru pe artistă și din care însă lipsește retorica protestului sau a oricării tensiuni.

In-between referencing vegetal, biological and textile elements – fiber, print, woven fabric – the ceramic of Liliana Basarab is a modeled earth, a material defined mainly by being highly reactive as it becomes support and materialization, trace and proof of the artistic spontaneous intervention, gesture and intention. Working with one's hands, the immediate and intimate relationship with the plasticity of the material allows for a direct message which defines her entire artistic practice.
The exhibition is to be read in a key which is always ironic, disarmingly frank and, up to a point, critical, as the artworks question the multiple meanings of the symbols. At the same time, however, the works possess a material quality and a beauty in their form, color and association with the vegetal natural elements which tamper, or, according to the viewer's sensitivity, increase the apparent dichotomy between the two poles of the cultural quotation – the mystical and the biological. The irony is not accusatory; the critic unfolds free of drama and tension, and the symbols naturally display their complete array of connotations – convergent or, on the contrary, according to the referential moment and cultural context.
The series of crosses – ceramic weaves in the shape of the uterus and its annexes – simultaneously referencing textile and the vegetal fibers, is complemented by a series of flowers and small beings in shapes resulting from the merge between calyx, shell and human feminine or masculine genitalia. This overlapping of reproductive parts of different species adds a naturalist dimension to the project, an affirmation of the biological unity of Creation. Displayed on the wall or horizontally, all these easily read – without being superficial or minor – elements structure the gallery space in an ensemble akin to a place of worship, an altar that places the artist in the center and is free of any tension or rhetoric of the protest.

Liliana Basarab, *Inima o am pe limba*, detaliu. Foto de Sandwich Gallery, 2020.
Liliana Basarab, *My heart sits on my tongue*, detail. Photo by Sandwich Gallery, 2020.

A INVESTIGA, A INSTRUI – CĂLIN BOTO DESPRE TIPOGRAFIC MAJUSCUL, CEL MAI RECENT FILM SEMNAT RADU JUDE 30.04.2020
TO INVESTIGATE, TO INSTRUCT – CĂLIN BOTO ON UPPERCASE PRINT, RADU JUDE'S MOST RECENT FILM 30.04.2020



Imagine din filmul *Tipografic Majuscul*, regizor Radu Jude, 2020.
Image from the film *Tipografic Majuscul*, director Radu Jude, 2020.

Începând cu *Aferim!*, practica antiiluzionistă ia mai multe forme în filmele lui Jude – citate recognoscibile pentru publicul autohton (chiar în *Aferim!*), spargerea narațiunii pentru a arăta documentul pe care îl adaptează (în *Inimi cicatrizate)* sau utilizarea unor documente în care valoarea performativă, deci cu un picior în ficțiune și unul în realitate, este intrinsecă (portretele din arhiva Costică Acsinte folosite în *Țara moartă* și în *A pedepsi, a supraveghea*). Totul, inclusiv cinemaul prin care Jude subliniază asta, mediază realitatea – teatrul, istoria, literatura, fotografia. Să nu ne pripim: Jude nu trăiește vechiul vis al cinemaului ca artă sincretică, care să-și absoarbă, neutralizeze tot conținutul preluat din alte medii; din contră, el conferă o geografie, un relief cinemaului, în care realitatea e cel mai înalt vârf, de neatins, iar urmele realității descresc pe măsură ce informația e tot mai mediată. În unele filme e o priveliște de ansamblu – ceva foarte înalt, eventul de uz personal sau restrâns, cum sunt jurnalele (cel al lui Emil Dorian în *Țara moartă* și cel al lui Grigore Lăcusteanu în *A pedepsi, a supraveghea*) se văd lângă ceva mediu, fotografia oficială – portrete, de familie sau militare, individuale sau de grup, în care oamenii pozează într-atât încât elementul social performativ contaminează valoarea de felie de viață; lângă ele, ceva foarte jos, cum sunt fragmentele din cântece de propagandă. Ficțiunile lui abundă de non-ficțiune, cum și non-ficțiunile abundă de ficțiune.
De unde apucăm *Tipografic majuscul*, cel mai recent film al lui Jude care a avut premieră națională? Pare de neasimilat. Cu greu i-am putea găsi un precursor respectabil în cinemaul românesc „oficial"; poate va exista un succesor. În cinemaul neoficial – cel nedistribuit, nevăzut și nediscutat decât în medii ezoterice – există totuși ceva: un cadru surprins de jurnalistul Paul Cozighian, cunoscut drept una dintre primele înregistrări ale Revoluției din '89. Camera de filmat urmărea transmisiunea televizată a faimosul discurs din 21 decembrie al lui Nicolae Ceaușescu, când, de-odată, Cozighian mută atenția privitorului spre fereastră, de unde se văd grupuri de oameni plecând, deși cuvântarea continuă. Imagine și contraimagine, iluzie și non-iluzie. Și, cu riscul ca memoria să îmi joace feste, căci a trecut ceva timp de când l-am văzut expus, un demers asemănător e de găsit și într-un scurtmetraj al lui Ion Grigorescu, anume „În Bucureștiul iubit" (1977), unde secvențe cu șantiere de la periferia Bucureștiului sunt sparte de titluri festiviste din presa vremii. Din nou, imagine și contraimagine, iluzie și non-iluzie, un comunism și alt comunism, dar de fapt același, articulate într-o manieră apropiată de ce face Jude în *Tipografic majuscul*.

Starting with *Aferim!*, Jude's anti-illusionist practice assumes multiple forms, ranging from inserts of recognizable quotes (in *Aferim!*, for instance) to breaking the narrative to showcase the document it is an adaptation of (in *Scarred Hearts*) or the use of inherently performative documents, that is, whose discourse is anchored both in fiction and in reality (the portraits from the Costică Acsinte archive used in *The Dead Nation* and *To Discipline, To Punish*). Everything – theater, history, literature, photography – including film, which is the medium through which Jude showcases this fact, mediates reality. But make no mistake: Jude is not living the dream of cinema as syncretic art that absorbs and neutralizes all influence from other media. On the contrary, he offers a geography, a topography of cinema, where reality is the unreachable peak, and then, as we descend in altitude, the traces of reality increasingly fade out and the information becomes increasingly more mediated. Some of his films adopt an overview – first there is something approaching this peak, perhaps something small and personal, such as a diary (Emil Dorian's in *The Dead Nation* and Grigore Lăcusteanu's in *To Discipline, To Punish*), then something of medium intensity, like official photographs (family or military, individual or group portraits, where the social performance somewhat compromises their value as slices of life), and, next to them, something low, mediated, like fragments from propaganda songs. Jude's fiction abounds in non-fiction, as non-fiction abounds in fiction.
How should we approach Jude's most recent film, *Uppercase Print*, which has just had its premiere? It seems impossible to grasp. We would be hard-pressed to find it a worthy precursor in the "official" Romanian cinema. Perhaps it will have a follower. However, in unofficial cinema – that cinema that is only distributed, watched, and discussed in more esoteric settings – there is something: a shot recorded by journalist Paul Cozighian, one of the first recordings of the '89 revolution. The camera follows the television broadcast of Nicolae Ceaușescu's famous December 21 speech when, suddenly, Cozighian draws the viewer's attention towards the window, where we can see groups of people leaving while the speech goes on. Image and counter-image; illusion and non-illusion. And, even though it's been a long time and my memory might be playing tricks on me, I remember a similar thing happening in a short film by Ion Grigorescu, namely *My Beloved Bucharest* (1977), where the shots of construction sites from the edge of town are interposed with headlines announcing celebrations. Again, image and counter-image; illusion and non-illusion; communism and a different kind of communism, but in fact the same. They are articulated in a similar way to how Jude does it in *Uppercase Print*.

MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ CONTEMPORANĂ SEZONUL EXPOZIȚIONAL PRIMĂVARĂ 2020 – TOAMNĂ 2020

NATIONAL MUSEUM OF CONTEMPORARY ART SPRING 2020 – FALL 2020 EXHIBITION SEASON

Sponsori / **Sponsors**: Greentek & DARA Lighting, Crama Oprișor, Policolor România, Grup Transilvae, Vitamin Aqua
Parteneri media / **Media Partners**: Cărturești, Elle România, Energiea, FEEDER.ro, GOKID.ro, Igloo media, Life.ro, National Geographic Romania, Radio România Cultural, Revista ARTA, RFI Romania, Revista Zeppelin, SUB25, Super, Supereroi printre noi, TANANANA, The Institute, Totul despre mame, Ziarul Metropolis, Zile și Nopți București.

MNAC Muzeul Național de Artă Contemporană / **The National Museum of Contemporary Art (MNAC Bucharest)**
Palatul Parlamentului / **The Palace of Parliament**
Str. Izvor 2-4, Aripa/ **Wing E4**, 050563 București sector 5/ **Bucharest, Romania**
Accesul prin Calea 13 Septembrie (poarta B3) / **Acces from Calea 13 Septembrie (B3 Gate)**

Orar vizitare Muzeu / **Museum visiting hours:**
Iunie—Septembrie 2020 / **June—September 2020:**
Miercuri—Duminică, 13:30—20:30 / **Wednesday—Sunday, 1:30—8 pm**
Octombrie 2020—Aprilie 2021 / **October 2020—April 2021:**
Miercuri—Duminică, 11:00—18:00 / **Wednesday—Sunday, 11 am—6 pm**

Program bibliotecă – Centrul „Mihai Oroveanu" / **Library—"Mihai Oroveanu" Centre opening hours:**
Luni—Vineri, 13:30—17:30 / **Monday—Friday, 1:30—5:30 pm**

Program cafenea MNAC Dialogue / **MNAC Dialogue coffee shop program:**
Iunie—Septembrie 2020 / **June—September 2020:**
Miercuri—Duminică, 13:30—22:30 / **Wednesday—Sunday, 1:30—10:30 pm**
Octombrie 2020—Aprilie 2021 / **October 2020—April 2021:**
Miercuri—Joi, 11:00—18:00 / **Wednesday—Thursday, 11 am—6 pm**
Vineri—Duminică, 11:00—21:00 / **Friday–Sunday, 11 am–9 pm**

* programul de vizitare va fi modificat în cazul unor trenduri ascendente ale pandemiei /
the visiting hours will be modified in accordance with the evolution of the pandemic

Material-scapes, Petru Lucaci – vedere din expoziție / *installation view*
foto / *photo*: © Andrei Mateescu; prin amabilitatea artistului / *courtesy of the artist*

MATERIAL-SCAPES. PETRU LUCACI
10.06.2020 – 25.10.2020
Parter / *Ground floor*
Curator: Sandra Demetrescu
Mulțumiri / Special thanks to:
Arh. Ștefan Mocanu, Mihai Folea

Expoziția *Material-scapes* este una atipică într-un context muzeografic: contrar așteptărilor, pentru un artist cu o operă atât de consistentă și diversă, Petru Lucaci se distanțează conștient de formula unei prezentări retrospective, alegând să transforme o recentă (și totodată susținută) serie de picturi într-o instalație adaptată spațiului expozițional de la parterul MNAC.
Lucrările pe care artistul le subsumează conceptului de „material-scapes" sunt forme de „obiecte retrospective", alcătuind un repozitoriu de artefacte desprinse din ipostaze ale cotidianului. Ca într-un fel de laborator despre laboratoare, acest „peisaj" (re)compus și în permanență reconfigurabil ghidează privitorul prin planșele unui jurnal vizual pe care Petru Lucaci îl păstrează mereu activ. Elementele constitutive ale peisajelor-montaj, obiecte în aparență aleatorii, modeste, dar cu o puternică expresivitate vizuală devin, finalmente, terenul unor chestionări ale artistului cu privire la perisabilitatea și memoria lucrurilor, la arhitecturile (întâmplătoare ale) formelor și la potențialul reconversiei, înțeleasă de către Petru Lucaci ca instrument de reinvestire a spațiului și „culturii materiale" cu noi semnificații sau straturi simbolice.

*The **Material-scapes** exhibition is an atypical one, when looked upon in a museographical context: against all odds and expectations, for an artist with such a consistent and diverse practice, Petru Lucaci deliberately takes a step back from a retrospective presentation, in favor of transforming a recent (yet sustained) series of paintings into an installation fit for the ground floor exhibition space at MNAC.*
The works gathered by the artist under the notion of "material-scapes" are "retrospective objects" forming a repository of artifacts which are detached from instances of daily life. Like in some sort of laboratory about laboratories, this "landscape" (re) composed and always prone to reshaping guides the viewer through the panels of a visual record-book, kept active at all times by the artist. The constitutive parts of those montaged landscapes, apparently random and modest objects, bearing a strong expressive power, become in the end the grounds for the artist's questionings – the perishability and the memory of things, the (coincidental) architectures of forms and the potential of reconversion, something understood by Petru Lucaci as means to reinvesting space and "material culture" with new meanings or symbolical layers.

Program micro-vernisaje – artiști invitați
Micro-openings program – invited artists:
După ce a reinterpretat în expoziția sa de la MNAC – Material-scapes – universul periferic din atelierele UNARTE, artistul Petru Lucaci intră în rolul de curator al studenților săi și îi invită să expună în propria expoziție de la MNAC.
After reinterpreting the peripheral universe of the UNArte workshops in his "Material-scapes" show, artist Petru Lucaci enters the role of curator of his students, inviting them to present works within the MNAC Bucharest exhibition.
Răzvan Boar: 12.08.2020 – 30.08.2020
Radu Pandele & Lucian Hrisav: 09.09.2020 – 27.09.2020
Ioana Stanca: 1.10.2020 – 18.10.2020

Discuție Reducționistă în 4 culori – vedere din expoziție / *Reductionist Debate in 4 colours – installation view*
foto / *photo*: Pavel Curagău / YAP Studio; prin amabilitatea artistului / *courtesy of the artist*

RADU COMȘA. DISCUȚIE REDUCȚIONISTĂ ÎN 4 CULORI /
RADU COMȘA. REDUCTIONIST DEBATE IN 4 COLOURS
10.06.2020 – 25.10.2020
Parter – Sala de Marmură / *Ground floor – Marble Hall*
Curator: Călin Dan
Asistent curator / *Assistant curator*: Sandra Demetrescu
Cu sprijinul / *With the support of*: Colecția Tudor, Geanina Grecu
Mulțumiri / *Special thanks to*: SABOT, Galerie Emmanuel Hervé, Răzvan Bănescu, Karoly Bőröczki & Olimpia Schugar, Marius Farcaș, Vlad Moldovan, Vasile Cătărău, Bogdan Rusu, Alex Moldovan, Ioan Popdan, Bogdan Vrabie, Vlad Olariu, George Semeniuc, Ștefan Ungureanu, Andrei Varga, De MIRA, Pavel Curagău / YAP Studio.

Radu Comșa nu este doar un avid traducător de metafore culturale, ci și un fel de lingvist-patolog care se uită la complexitatea și slăbiciunile comunicării, deopotrivă. În propriile sale cuvinte, Sala de Marmură de la MNAC e ca o foaie de hârtie A4, pe care el face notițe colorate – cu structuri de lemn, cu sculpturi metalice, cu covoare rotunde din lână, cu manechine îmbrăcate după un cod, cu pulovere tricotate conform unui design specific; și cu un biciclist. Până la urmă, Radu pare să fi răspuns fără să știe frustrărilor mele, lăsând să cadă o foaie de

hârtie dintr-un carnet de schițe și transformând-o prin miracolul producției artistice într-un univers 3D miraculos. Obiectele care animă spațiul sunt – din nou cu vorbele sale – elementele unei picturi tridimensionale. Dar, poate mai mult decât atât, ele sunt foneme, silabe, cuvinte, ideograme, compunând și dezintegrând simultan un discurs pe care suntem invitați să îl citim cu corpul și să îl simțim cu privirea. În acest sens, *Discuție reducționistă* e un meta-discurs care exploatează impreciziile și vulnerabilitățile comunicării, pentru a exacerba nivelul senzorial al experiențelor noastre. Limbajul e un gest de atingere.

Radu Comșa is not only an avid translator of cultural metaphors into art production, but he is also a linguistic pathologist of sorts, looking at communication's complexities and weaknesses alike. In his own words, the Marble Hall at MNAC is like an A4 paper sheet on which he is making colorful notes with wood structures, metal sculptures, circular woolen rugs, mannequins dressed up in color codes, custom made pullovers, and a bicyclist. In the end, Radu might have responded unknowingly to my frustration, letting a piece of paper fall from his notebook, and transforming it through the miracle of art production into an enchanted 3D environment. The objects animating the space are – again in his own words – the elements of a blown up painting. But, more importantly, they are phonemes, syllables, words, ideograms, composing and disintegrating a discourse that we are supposed to read with our bodies, and to feel with our eyes. In that respect, the Reductionist Discussion *is a meta-discourse, putting at work the imprecision and liabilities of communication, in order to exacerbate the sensorial level of our experiences – language is a touching act.*

Ioana Nemeș, *Diorama_29.03.2005* [detaliu / *detail*], 2005, Colecția MNAC / *MNAC Collection*
© Ioana Nemeș, 2015; foto / *photo*: Dani Ghercă / MNAC

VĂZÂND ISTORIA – 1947-2007. COLECȚIA MNAC /
SEEING HISTORY – 1947-2007. THE MNAC COLLECTION
deschis începând cu / *open since*: 15.11.2018
Etaj 1 / *1st floor*
Etaj 4, Auditorium / *4th Floor, Auditorium* (10.06.2020 – 15.09.2020): Lucrări video din Colecția MNAC / *Video Works from the MNAC Collection*
Design expoziție / *Exhibition design*: skaarchitects
Design grafic / *Graphic design*: Bogdan Ceaușescu
Echipa curatorială / *Curatorial team*: Cristina Cojocaru, Călin Dan, Sandra Demetrescu, Mălina Ionescu, Adriana Oprea, Magda Predescu, Irina Radu
Echipa colecții - conservare / *Collections and preservation team:* Gelu Cernat, Alina Constantin, Mariana Constantin, Cristina Dumitrașcu, Florin Memet, Irina Radu, Romane Ratsimihah, Claudia Popa, George Popescu, Iulia Popovici, Iuliana Știrbu
Echipa documentare - memorie digitală / *Documentation - digital memory team:* Cerasela Barbone, Călina Bârzu, Daniela Daneliuc, Alexandru Oberländer-Târnoveanu, Gabriela Pană, Melania Predescu
Echipa tehnică / *Technical team:* Ludovic Arsene, Valentin Dudău, Mirel Dumitrașcu, Cristinel Enache, Mirel Gheorghe, Nelu Radu, Paul Sandu, Marian Săvulescu, Adrian Stoian, Ștefan Tudor, Ionel Zegheanu
Mulțumiri speciale / *Special thanks:* Serioja Bocsok; Bogdan Vasilescu (Grup Transilvae)

Istoria recentă a României (1947, anul abolirii monarhiei – 2007, anul intrării României în UE) intră în dialog cu istoria artei prin intermediul uneia dintre cele mai eclectice colecții muzeale de la noi, revizitată printr-un discurs expozițional care pune pe același plan dimensiunea documentară și pe cea artistică, producția de obiect cultural și contextul în care aceasta a avut loc. Moștenită în mare proporție pe cale instituțională și reflectând mecanismele de achiziții ale vechilor structuri comuniste de propagandă culturală, colecția Muzeului Național de Artă Contemporană este în măsură să ofere o privire nuanțată asupra vieții artistice din România, nu doar după criterii de valoare, ci și din perspectiva complexă a contextului social, economic și al directivelor politice care au influențat-o. *Văzând istoria – 1947-2007* este gândită ca o platformă deschisă de prezentare, analiză și dezbatere, realizată pe principiile curatoriatului colectiv și destinată unei continue transformări prin acumularea de cunoaștere.

Romania's contemporary history (1947, the year when monarchy was abolished in Romania – 2007, when the country became an EU member) and art history enter in dialogue through the systematic display of one of our country's most eclectic museum collections, by giving equal weight to the documentary and artistic dimensions, to the production of culture and to the context determining it.
Inherited mostly from other institutions and reflecting the purchase mechanisms of the former communist cultural propaganda structures, the MNAC collection is able to contribute to a nuanced outlook on Romanian artistic life, from a perspective guided not only by value criteria, but also by an overview of the social, economic and political context that influenced its becoming. Seeing History – 1947-2007 *is designed as an open platform for presentation, analysis and debate, following the principles of collective curating and bound to continuously evolve through the accumulation of knowledge.*

Julian Mereuță, *Make the Void*, 1972
© Julian Mereuță; Arhiva J.M. / *J.M. Archive*; prin amabilitatea familiei Mereuță / *courtesy of the Mereuță family*

METAMORFOZELE LUI JULIAN. O RETROSPECTIVĂ-LABORATOR IULIAN MEREUȚĂ / *THE METAMORPHOSES OF JULIAN. A IULIAN MEREUȚĂ RETROSPECTIVE-IN-PROGRESS*
10.06.2020 – 25.10.2020
Etaj 3 – *3rd Floor*
Curator: Călin Dan
Asistent curator / *Assistant curator:* Sandra Demetrescu
Cercetare / *Research:* Patricia Bădulescu, Simona Vilău
Mulțumiri speciale / *Special thanks:* Viorel & Roxana Mereuță, Decebal Scriba, Mihai Nazarie
Rememorări / *Testimonials* – Călin Dan în dialog cu / *in conversation with:* Ion Grigorescu, Viorel Mereuță, Gheorghe Rasovszky, Sebastian Reichmann, Decebal Scriba, Ioana Vlasiu
Mulțumiri celor care au contribuit la documentarea și rememorarea unor evenimente reprezentate în Arhiva Mereuță / *Thanks to those who offered their contribution for the documentation and the remembrance of certain events represented in the Mereuță Archive:* Ruxandra Juvara, Anca Oroveanu, Sanda Roșescu, Decebal Scriba, Ioana Vlasiu

Așa cum am anunțat la inaugurarea din noiembrie 2019, MNAC folosește platforma expoziției retrospective „Metamorfozele lui Julian" ca laborator pentru o investigație menită să definească avatarurile acestui artist ce scapă clasificărilor comune. Conceput ca un spațiu dinamic de cercetare, în care sunt prezentate selecții de materiale din Arhiva Mereuță, alături de mărturiile unor artiști, crtici și apropiați, laboratorul restituie o voce care a rămas în mare măsură neauzită. Varianta online a „Laboratorului lui Iulian" se află în continuă corespondență cu varianta expozițională, a cărei versiune reînnoită se poate vizita odată cu redeschiderea Muzeului.

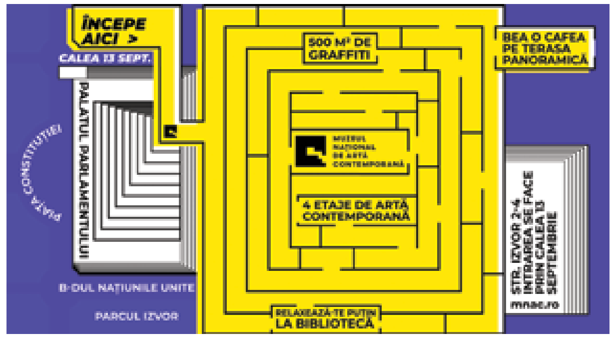
As announced at the opening of "Julian's Metamorphoses" in November 2019, MNAC uses the platform of this retrospective exhibition as a laboratory where a forensic research will be sustained in order to define the avatars of this elusive artist, who escapes all classifications. Conceived as a dynamic research space, presenting selections from the Mereuță Archive alongside testimonies of artists, art critics and friends, the Lab gives back a voice that remained, for the most part, unheard. The online version of "Julian's Lab" was developed in close relation with the exhibition version of the same, that is open to visitors upon the reopening of MNAC.

Filip Markiewicz, *Fake Better*, (performance cu / *with* Tania Soubry), installation view *Celebration Factory*, Casino Luxembourg
foto / *photo*: © Filip Markiewicz, 2018; prin amabilitatea / *courtesy of* Aeroplastics Brussels

FILIP MARKIEWICZ. ULTRAPLASTIK RHAPSODY
10.06.2020 – 27.09.2020
Etajul 4 / *4th Floor*
Curator: Enrico Lunghi
Coordonator MNAC / *MNAC Coordinator:* Alexandru Oberländer-Târnoveanu
Cu sprijinul / *With the support of:* FOCUNA (Fonds Culturel National Luxembourg)

Concepută special pentru MNAC, *Ultraplastik Rhapsody* face parte din permanenta căutare a lui Filip Markiewicz a unui limbaj artistic polimorf, evocând complexitatea – și absurditatea melancolică – a lumii contemporane. Refolosind imagini iconice și citate din politică, istoria artei, din filme populare sau din cultura punk, artistul creează un univers intens al semnelor care operează ca o scenă imaginară, permițând fiecăruia sa fie actor și spectator în același timp.
Filip Markiewicz (născut în 1980) este un artist multi-disciplinar luxemburghez de origine poloneză, care lucrează în diferite medii, precum desen, video, instalație și performance. A prezentat, de curând, proiectul nomad *Celebration Factory* la Kunsthalle Osnabrück, inițiat la NN Contemporary Art în Northampton (2017) și reiterat la CCA-Derry Londonderry și Casino Luxembourg. În 2015, Markiewicz a reprezentat Luxemburgul la cea de-a 56-a ediție a Bienalei de la Veneția, cu proiectul *Paradiso Lussemburgo*.

Conceived especially for MNAC, Ultraplastik Rhapsody *is part of Filip Markiewicz' permanent quest for a polymorphic artistic language which echoes the complexity – and melancholic absurdity – of today's world. In reworking iconic images and sentences from politics, history of art, popular movies and punk culture, he creates an intense universe of signs which operates like an imaginary stage that allows everyone to be actor or spectator at the same time.*
Filip Markiewicz (born in 1980) is a multi-disciplinary Luxembourg artist of Polish origin, who expresses himself through different mediums, including drawing, video, installation and performance. He recently presented the evolving and migratory project Celebration Factory *at Kunsthalle Osnabrück, initiated at NN Contemporary Art in Northampton in 2017 and which travelled through CCA-Derry Londonderry and Casino Luxembourg. In 2015, Markiewicz represented Luxembourg at the 56th Venice Biennale with* Paradiso Lussemburgo.



Catinca Radu, ilustrație câștigătoare a concursului Go to MNAC / *winning illustration of the Go to MNAC contest*
© Catinca Radu

GO TO MNAC
10.06.2020 – 30.08.2020
Etajul 4, Cafenea / *4th floor, Café*
Artiști / *Artists:* Irina Mocanu, Titus Alexandru Antonescu, Alexandra-Cristiana Comănici, Ruxandra Pană, Maria Chelcioiu, Ioan Mihnea Grădinaru, Teodor Ștefan, Eliza Berzescu, Catinca Radu, Oana Poșchină, Călin Mureșan, Loredana Ioana Ilie, Elena Sofia Bobei, Andrei-Cosmin Bălă, Bogdan Cazacincu, Gabriela Schinderman, Georgiana Dinu, Florin Enache, Sandra Bălășoiu
Curator: Mihai Zgondoiu

Go to MNAC este o expoziție de ilustrație contemporană realizată în urma concursului dedicat tinerilor creativi români din zona artelor și a designului. MNAC, în parteneriat cu 5 to go, au lansat această nouă provocare pentru realizarea unui vizual care se va imprima pe paharele de cafea din spațiul Dialogue, aflat la etajul 4 al muzeului, dar și alte spații 5 to go din oraș. Cele 20 de lucrări expuse ne prezintă finaliștii și câștigătorul concursului Go to MNAC, o selecție de ilustrații care propun identificarea cât mai prietenoasă în țesutul urban a sediului MNAC.
Ilustrația câștigătoare aleasă de juriu aparține artistei Catinca Radu.

Go to MNAC is an exhibition of contemporary illustrations resulting from a competition dedicated to Romanian young artists and designers. MNAC Bucharest, in partnership with 5 to go, launched the call for an illustration to be printed on the coffee cups of the MNAC Dialogue Café, located on the 4th floor of the museum, as well as in other 5 to go locations in town. The 20 works included in the exhibition present the finalists and winner of the Go to MNAC competition, a selection of images that come up with solutions of finding MNAC's main venue in the urban tissue.
The winning illustration chosen by the jury belongs to artist Catinca Radu.

Urban Steps, vedere din expoziție / *installation view* [ERPS]
foto / *photo:* © Mihai Zgondoiu, prin amabilitatea artistului / *courtesy of the artist*

URBAN STEPS
Powered by MOLOTOW
deschis începând cu / *open since:* 15.11.2018
Artiști / *Artists:* Erps, Sage, Irlo, Obie Platon, Kero, Ocu, Lost Optics, Recis, Pandele Pandele, Lucian Hrisav, Reg, Lux, Mser, HomeBoy, Neon, Duno, Lumin, Constantin Rusu/Skema, Mircea Popescu, Lucian Sandu Milea
Curator: Mihai Zgondoiu

Proiectul URBAN STEPS, realizat în parteneriat cu MOLOTOW, adună laolaltă cele mai răsunătoare 20 de voci ale street art-ului românesc, într-o lucrare murală desfășurată pe 500 de metri pătrați, pe care o puteți descoperi, pas cu pas, pe scările interioare ale Muzeului Național de Artă Contemporană. URBAN STEPS marchează 20 de ani de artă urbană în România și este primul proiect complex de Urban & Street Art, curatoriat și găzduit de o instituție muzeală de artă din România.

The URBAN STEPS project, made in partnership with MOLOTOW, brings together the most important 20 names of Romanian street art, in a 500 square meters mural that can be discovered, step by step, along MNAC Bucharest's staircases. URBAN STEPS highlights 20 years of urban art in Romania and is the first complex graffiti project curated and hosted by an art museum in Romania.

INFO ART

GALERIILE U.A.P
DIN ROMÂNIA
Mai - August 2020

ALBA IULIA
Muzeul Național al Unirii Alba Iulia
Strada Mihai Viteazu 12-14, Alba Iulia 510010, mnuai.ro

„ARTĂ PLASTICĂ CONTEMPORANĂ DIN ROMÂNIA"
Artiști/e: Ammar Anahhas, Otilia Năstase, Tiberiu Balazs, Laurențiu Baltă, Marius Barb Barbone, Cristina Berechet, Elena Borundel, Mariea Boz, Zuzu Curatănase, Mihai Marin Cârstea, Vali Irina Ciobanu, Gheorghe Coman, Marius Cristea, David Croitor, Cornelia Victoria Dedu, Mara Diaconu, Tatia Dincă, Monica Dinu, Inga Edu, Ion Aurel Gârjoabă, Cristina Georgescu, Horia Gherghină, Sidonia Gherghinoiu, Horia Gherghină, Claudia Victor Gheorghiu, Radu Goia, Martina Grigoriță, Ofelia Huțul, Cristian Sergiu Ianza, Veronica Ifotdii, Maria Alexandra Ilie, Alexandru Nicolae Ispaș, Noemi Kusztos, Liviu Lăzărescu, Gheorghe Lișiță, Eugen Măcinic, Alexandru Mărginean, Sever Moldovan, Mircea Năstase, Ion Pantilie, Gabriela Irimia Potop, Irina Sava, Adriana Șoit, Lucian Șoit, Marlen Tărcavu, Luciana Toma, Florin Scurtu, Corneliu Vana, Ami Vasilescu.
Curator: Doina Hendre Biro
Coordonator: Ami Vasilescu
15.07. – 31.07.2020

ARAD
Galeria Nationala de Arta Delta Arad
Strada Mihai Eminescu 2, Arad

„Bienala Internationala de Arta Meeting Point"
100 de artiști
Curator: Dumitru Serban

Galeria Alfa Arad
B-Dul. Revoluției Nr. 90, Arad

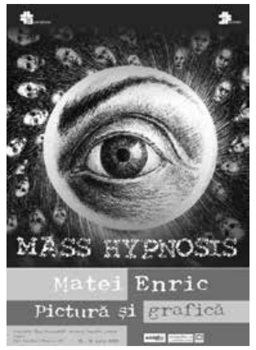
„Determinare"
Artist: Fodorean Gyongyi Pasztor
Curator: Kett Groza Ioan
6.07 – 19.07.2020

„Nostalgia dimensiunii a III-a"
Artist: Edit Cociuba
Curator: Kett Groza Ioan
20.07 – 03.08.2020

BACĂU
Galeria „Nouă" - Galeria „Nouă"
Str. N. Bălcescu nr.12, etaj

„Dimensiunea sacră în artă" – expoziție de pictură
Artist: Mihai Coțovanu
09.06 – 19.06.2020

„MASS HYPNOSIS" – expoziție pictură și grafică
Artist: Matei Enric
15.07 – 31.07.2020



BUCUREȘTI
Galeria „Căminul Artei"
Centrul Artelor Vizuale (CAV)
Str. Biserica Enei, nr. 16, parter– etaj, www.uapr–pictura–bucuresti.blogspot.com

„Florile Regelui" – pictură
Artist: Vasile Mureșan Murivale
15.07.-02.07.2020

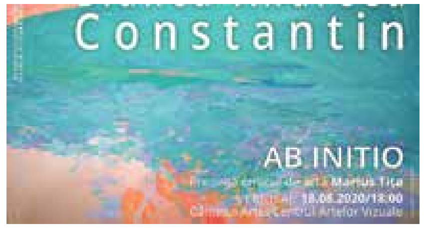
„Grup 53"
Artiști/e: Ion Achițenie, Ion Anghel, Bogdan Andronic, Cezar Atodiresei, Marius Barbone Barb, Ionuț Theodor Barbu, Cătălin Bălescu, Arthur Bota, Crisitian Brănescu, Aurel Bulacu, Bogdan Cazacinu, Ilie Chiolbaș, Horia Cristina, Elena Dăscălescu, Adrian Dică, Loredana Dragne, Liviu Epuraș, Cornelia Gherlan, Dumitru Glodeanu, Eugen Iovan, Viorica Jahn Balanica, Lucian Liciu, Dragoș Lupu, Flavia Lupu, Bogdan Mateiaș, Viorel Mărginean, Alexandru Mărginean, Florin Mihai, Florin Mocanu, George Moscal, Mircea Mureșan, Vasile Mureșan Murivale, Andrea nagy, Lisandru Neamțu, laura Niculescu, David Olteanu, Gheorghe Pogan, Vasile Pop Negreșteanu, Răzvan Radu, Eugen Raportoru, Dumitrița Razlog, Silviu Roșca, Constantin Rusu, Andrei Eduard Simion, Eusebio Spânu, Răzvan Stanciu, Silvia Stoica, Ioana Lavinia Streinu, Teodor Ștefan, Ile Ștefi, Iulian Dalin Toma, Naiana Vătavu, Beti Vervega
Curator: Mircea Mureșan
Coordonator: Marius Barbone Barb
08.07.-17.07.2020

„Boeriu"
Artist: Mircea Maximilian
18.07. – 31.07.2020

„Alternative 6"
Artiști/e: Ana Maria Panaitescu, Elena Dăscălescu, Iulian Dalin Toma, Florin Voicu, Constantin Ferdinand Lungu
2.08.-16.08.2020

„Viața romilor contează" – pictură
Artist: Eugen Raportoru
Curator: Pavel Șușară

„Ab Inition"
Artistă: Bianca-Andreea Constantin
02.08.-16.08.2020



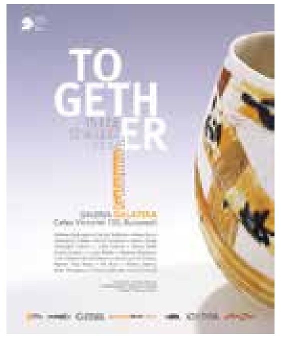
Galeria „CAV Multimedia"
Str. Biserica Enei, nr. 16, parter– etaj, www.facebook.com/CAVbucharest

„My Solo Group Show 4 – Contemporary Drawing"
Artiști/e: Sasha Bandi, Dan Beudean, Flaviu Cacoveanu, Anastasia Calinovici, Tudor Ciurescu, Antonia Corduneanu, Roberta Curcă, Matei Dumitriu, Adrian Ghiman, Lucian Hrisav, Petru Lucaci, Ioana Marșic, Alexandru Maxim, Gili Mocanu, Răzvan Năstase, Liviu Nedelcu, Tara von Neudorf, Pandele Pandele, Dan Perjovschi, Laurian Popa, Alexandru Rădvan, Christian Roncea, Lea Rasovszky, Eugen Roșca, Ștefan Tănase, Mihai Teodorescu, Roman Tolici, Matei Toșa, Andrei Tudoran, Ionuț Vancea
18.06 - 20.06.2020

„Rage Quit"
Artist: Mihai Teodorescu
20.07 – 20.08.2020

Galeria „Galateea" Contemporary Art Galerie scpecializată pe ceramică contemporană
Calea Victoriei nr.132, sector 1, http://www.galeriagalateea.blogspot.com, www.galateeagallery.com

„Together"
Colecție de artă variată cu lucrări realizate din perioada anilor `70 până în anii 2000 și semnate de autori români și străini, provenite din colecțiile artiștilor: Adela Bonat, Gherghina Costea, Georgiana Cozma, Dumitru Ioan Cozma, Alexandra Gheorghe, Romana Cucu Mateiaș, Cristina Popescu Russu, și ne-au fost date spre expunere prin amabilitatea acestora.
Artiști: Christa Zeitlhofer (Austria), Andreea Badragan, Cristina Bolborea, Mana Bucur, Gherghina Costea, Maria Cioată, Gheorghe Crăciun, Judit Crăciun, Gloria Gratti, Ovidiu Ionescu, Lucia Maftei, Nicolae Moldovan, Cara Olteanu, David Olteanu, David Leonid Olteanu, Titus Răzvan Popa, Ilie Rusu, Marius Stanciu, Iulian Vîrtopeanu, Gavril Zmicală
Curatore: Mónika Pădureț, coordonatori Cristina Popescu Russu și Gherghina Costea
15.07.2020 – 12.08.2020



Galeria „Simeza"
B-dul Magheru nr. 20, sector 1, www.simeza.blogspot.com

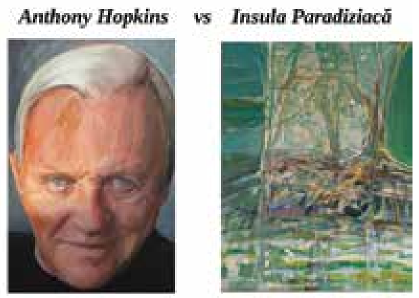
„Stare de fapt"
Artiști: Răzvan Paul Mihăescu
18.06.2020-30.06.2020

„Sculptură. Pastel - Color"
Artist: Liviu Brezeanu
01.07 – 14.07.2020

„Retrospectivă"
Artist: Horea Cucerzam
17.07 – 30.07.2020

„Efemeride"
Artiști: Maria Unțanu (grafică), Rodica Toth Poiată (pictură)
Curatoare: Ana Amelia Dincă
01.08.2020-15.08.2020

„Antony Hopkins vs Insula Paradisiacă"
Artist: Puiu Costachi Dumitraș
17.08.2020-31.08.2020



„Expoziție de Pictură"
Artist: Liviu Ungureanu
17.08.2020-31.08.2020

BUZĂU
Galeriile de Artă „Ion Andreescu"
B-dul. N Bălcescu, Bl. Crinul Alb, sala parter

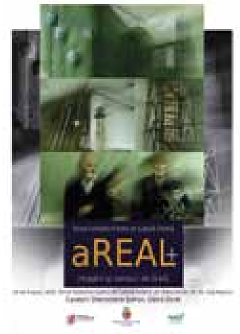
„Capricii" Artist: Florin Șuțu
Curator: Valeriu Șușnea
22.07 - 22.08.2020

CLUJ
Cluj Art
Str. Paul Chinezu Nr.4/2, Cluj-Napoca

Mihaela Ilie - „Terapii pentru suflet" – pictură
Curator: Demostene Sofron

03.07 - 16.07.2020
Turnul Croitorilor Centru de Cultură Urbană Cluj
Strada Baba Novac 2, Cluj-Napoca

„ aREAL+" - expoziție de artă fotografică
Curator: Demostene Șofron, Dorel Găină
04.07.2020 – 23.07.2020



CONSTANȚA
Muzeul Național al Marinei Române Salonul expozițional „Clio"
Str. Traian nr. 53A, Constanța

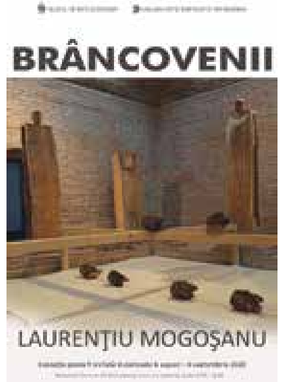
„Jurnal de Bord"
Artist: Csatlos Levente
08.08 – 23.08.2020

Universitatea „Ovidius" Constanța, Biblioteca Universitară „Ioan Popișteanu"
Bulevardul Mamaia 126, Constanța 900527
http://biblioteca.univ-ovidius.ro/

„Țărmuri Dobrogene, secvențe plastice"
Artistă: Alexandrina Macarov
10.08 – 18.08.2020

Muzeul de Artă Constanța
Bulevardul Tomis nr. 82-84, Constanța

„Brâncovenii"
Artist: Laurențiu Mogoșanu
06.08 – 06.09.2020



CRAIOVA

Galeria ARTA
Calea Unirii, nr.12, www.uapcraiova.go.ro

„ Confluențe”
Artiști: Victoria Galbenu Țăroi, Ioan Albu Țăroi
17.06. – 30.06.2020

„Syncronic”- fotografie și pictură
Artiști: Catalin Podoleanu si Cristina Bacicu Botez
17.07. – 31.07.2020

Muzeul de Artă Craiova
Calea Unirii, nr.15

„Tăceri articulate”
Artiști: Marcel Bunea
Curator: Cătălin Davidescu
17.05. – 06.06.2020

„Extinction Room (Hopeless.)” - instalație audio performativă
Artiști: Sergiu Matiș
17.05. – 06.06.2020

DEVA

Em Art Gallery
Bulevardul 1 Decembrie 1918 nr. 27, Deva

„Spectrul dinamic”
Artist: Marcel Bunea
Curator: Mircea Popițiu
21.07 – 08.08.2020

IAȘI

Galeria de Artă „N. Tonitza” - Str. A. Lăpușneanu nr. 7-9; www.uapriasi.ro

„DESPRE VIAȚĂ”
Artistă: Cristina Stratulat
20.06 – 30.06.2020

„Ipostaze”
Artist: Crina Buzilă, Oana Doru, Alina Sava, Cătălina Senciuc
01.07 – 10.07.2020

„Albastru Valul Unu”
Artist: Tudor Constantin
20.08 – 30.08.2020

Expoziție colectivă „Certitudinea Îndoielii” și prezentarea cărții – „35 De Poeme În Căutarea Unui Titlu” – Valentin Talpalaru
Sorin Purcaru, Cristian Diaconescu, Mariea Boz, Florin Buciuleac, Mircea Ștefănescu, Traian Mocanu, Liviu Suhar, Marcel Pavel, Felix Aftene, Manuell Mănăstireanu, Zamfira Bîrzu, Ofelia Huțul, Jeno Bartoș, Dragoș Pătrașcu, Constantin Tofan, Niculae Ciochină, Valeriu Gonceariuc, Istrati Aurel, Radu Carnariu; Prezentarea cărții – „35 de poeme în căutarea unui titlu” de Valeriu Talpalaru, ediție bilingvă apărută la editura junimea
Amfitrioni: prof. univ. dr. Constantin Tofan, critic de artă: dr. Maria Bilașevschi
04.08 – 10.08.2020

„MESAGERUL” – expoziție de grafică
Artist: Nistor Mihai Dan
prezintă: prof. univ. dr. Constantin Tofan
10.08 – 20.08.2020

Galeria de Artă „Victoria”
Piața Unirii nr. 12

„Compromis”- Expoziție de grup
Artiști: Radu Mihai Tănasă, Ruxandra Mărgineanu, Marian Stavarache, Laura Stoica, Alexandru Tîrpescu
Curator: Marilena Cristiana Ursache
Coordonator: Andrei Alexandru Pantea
13.01-20.01.2020

Expoziția Absolvenților – Foto-Video 2020
Proiectul o selecție din lucrările absolvenților specializării fotografie, video și procesarea computerizată a imaginii - promoția 2020 – U.N.A.G.E.
20.07 –30.07.2020

„AM 2” - expoziția profesorilor specializării artă murală și ceramică, expoziție organizată cu ocazia aniversării a 30 de ani de artă murală la iași dedicată domnului profesor Jeno Bartos
Artiști/e: Jeno Bartos, Mihai Pamfil, Maria Urmă, Bogdan Maximovici, Dan Acostioaei, Daniel Sofron, Adrian Stoleriu, Andrei Timofte, Grupul Fire Kultur, Nicu Oniciuc, Daniel Doboș
Prezintă criticul de artă: dr. Maria Bilașevschi
07.07 – 20.07.2020

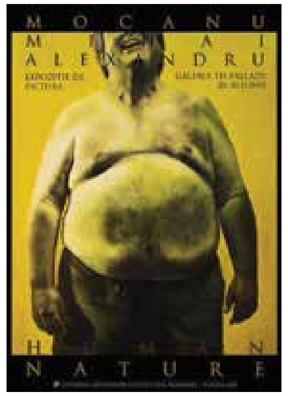
„Sic Transit Gloria Mundi” / „ Așa Trece Gloria Lumii” - expoziția de artă contemporană
Artistă: Ana-Maria Ungureanu
prezintă: prof. univ. dr. Constantin Tofan
critic de artă: dr. Maria Bilașevschi
curator: Oana Drăgoi
01.08 – 10.08.2020

„Sic Transit Gloria Mundi” / „ Așa Trece Gloria Lumii” - expoziția de artă contemporană
Artistă: Ana-Maria Ungureanu
prezintă: prof. univ. dr. Constantin Tofan
critic de artă: dr. Maria Bilașevschi
curator: Oana Drăgoi
01.08 – 10.08.2020

„Naturalism Abstract și Culorile Spiritului”
Artistă: Lila Lungulescu
10.08 – 31.08.2020

Galeria de Artă „Th. Pallady”
Str. A. Lăpușneanu nr. 7-9

„Human Nature” - expoziție de pictură
Artist: Mocanu Mihai Alexandru
20.06 – 30.06.2020

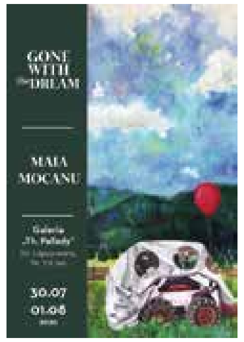


Expoziție De Licență – Arte Textile – Design Textil Promoția 2020
Artiste: Agavriloaei Ștefania, Boca Paraschiva, Curca Iuliana, Matrescu Bianca, Vîrna Diana
Ccoordonatori: conf. univ. dr. Mărghidan Ecaterina, lector univ. dr. Mădălina Vieriu
01.07 – 10.07.2020

„Ani Prieteni Amintiri” - expoziție de pictură și sculptură
Artiști: Gabriel Gheorghiu și Lucian Constantin Smău
10.08 – 30.08.2020

„Ipostaze Feminine” - expoziție sculptură
Artist: Lucian Smău
10.08 – 30.08.2020

„Gone With The Dream”
Artistă: Maia Mocanu
30.7 – 01.08.2020



„Indicative Correlation”
Mălina Moncea
prezintă: Andreea Brumă
01.08 – 10.08.2020

„Arta în Dimensiunea Sacră” - expoziție de pictură
Artist: Mihai Coțovanu
10.08 – 31.08.2020

Oana Mazarache – „Oameni”
Curator: Maria Bilașevschi / 06.01-17.01.2020

Marius Bucur-Sabo – „Reverie”- pictură
Prezintă: Prof. Uinv. Dr. Constantin Tofa și Critic de artă Dr. Maria Bilașevschi / 20.01-02.02.2020

Eminesciana Ediția a X-a- „Memorialul Eminescu”
Curatori-Coordonatori: Ofelia Huțul și Cotinel Munteanu

ORADEA

Galeria Arte Vizuale
Calea Republicii, nr. 15, Galeriile Reperaj, Cetate, https://www.facebook.com/uap.oradea

„Cartografii heterotopice''
Artiști/e: Corina Andor, Vioara Bara, Diana Bohnstedt Gavrilaș , Maria Bologa, Maria Bronț, Dates Câmpeanu, Liana Corb, Alexandru Creț, Tudor Frâncu, Jordan Gabriel, Imre Juhasz, Adi Judea, Dan Hora, Darius Martin, Felicia Popescu, Horea Sălăgean, Angela Szabo, Mihaela Tătulescu, Radu Tîrnovean, Teofil Știop, Teodora Vlaicu
Curator: Ramona Novicov
26.05 - 14.06.2020

„21th century schizoid man''
Artiști/e: Horea T. Salagean , Ieronim Morut ,Juhasz Imre, Laszlo Furak-Pop, Madalina Andronic, Remus Ilisie, Roxana Netea, TeoDora Vlaicu, Terez Matza Thomas Becket, Tudor Francu
Curator: David-Aron Indig
16.06 - 03.07.2020

„Entități” - expozitie personală de pictură
Artistă: Corb liana

„ROȘU'' – expoziție de artă vizuală
Curator: Milena Augusta Pop
04.07.2020 – 23.07.2020

„Dupa 30 de ani - priveste inapoi spre viitor''
Artiști/e: Vioara Bara, Gabriela Diana Bohnstedt Gavrilaș, Flaviu Cacoveanu, Liana Corb, Dorin Damaschin, Dan Daniel, Judit Egyed, Dorothea Fleiss, Rodica Indig, Tudor Frîncu, Dorel Găină, Remus Ilisie, Imre Juhasz, Adi Judea, Eugenia Mangra, Terez Matza, Dan Mircea, Mihály Murányi, Ovi Pascu, Ioan Augustin Pop,Teodora Bicescu, Horea Sălăgean, Elsa Stanyer, Ovidiu Sălăgean, Teofil Stiop, Mihaela Tătulescu, Radu Tîrnovean, Laszlo Ujvarossy, Teodora Vlaicu, Alicja Wysocka
Curator: Teodora Talhos
25.07.2020 – 15.08.2020

PIATRA NEAMȚ

Muzeul de Artă din Piatra-Neamț
Piața Libertății 1, Piatra Neamț

„Întâlnire”
Artiști/e: Alexandru Antonescu, Crina Antonescu, Cristian Dițoiu, Constantin Flondor, Matei Lăzărescu, Dan Mohanu, Horea Paștina, Ștefana Petre, Emilia Pop, Mircea Titus Romanescu, Andrei Rosetti, Mihai Sârbulescu, Valentin Scărlătescu, Doru Ulian
Deschidere: Mihai Sârbulescu, Maria Paşc și Emil Nicolae
10.07.2020 – 30.07.2020

Galeria de Artă „Lascăr Vorel”
Piața Ștefan cel Mare, nr.15,

„Romeo Ionescu – expoziție pictură”
Artiști/e: Romeo Ionescu
15.07.2020 – 31.07.2020

„Întoarcere la origini” – expozitie de mozaic
Artistă: Raluca-Ioana Enăchescu
17.08.2020 – 31.08.2020

PLOIEȘTI

Galeria de Artă
Str. Piața Victoriei nr. 4, Ploiești

„Arta În Dimensiunea Sacră” – pictură
Artist: Mihai Cotovanu
Curator: Valter Paraschivescu
11.06 - 24.06.2020

„Sentimente Dobrogene” - expoziție de grup, pictură
Artiști: Maria Pelmus, Stefan Pelmus, Bogdan Pelmus
24.06 - 08.07.2020

„Viziuni” – pictură
Artist: Ionescu Alexandru
09.07 - 22.07.2020

„Pictură”
Artist: August Valeriu Scărlătescu
05.08 – 19.08.2020

PITEȘTI

Galeria de Artă „Metopa”
Pța. Milea Vasile Gen. 4, Pitesti

„Ion Aurel Gârjoabă - expoziție pictură, grafică și sculptură în lemn”
Artist: Ion Aurel Gârjoabă
31.08.2020 – 14.09.2020

„Pictură – Drumuri Răsucite"
Artiști/e: Bârloiu Mircea, Ciobanu Ruxandra, Dobrică Gheorghe, Diaconu Mara, Popescu Șerban, Popescu Margareta
05. – 06.2020

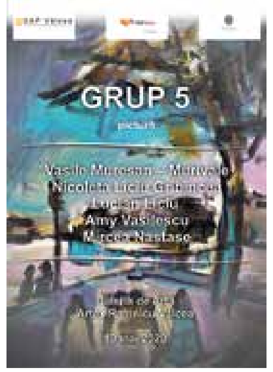
„Vară 2020"
Artiști/e: Laurențiu Baltă, Mara Diaconu, Alexandra Ilie
06.06. – 26.06.2020

„Generații"
Artiști/e: Marius – Viorel Ivanovici, Alexandru Ioan Păcurariu, Carmen Maria Sofronie, Cristu XXIV, Gabriel Petre Arhire, Maria Andreea Lungan
26.06. – 16.08.2020

RÂMNICU VÂLCEA

Galeria de Artă „Artex"
Str. Calea lui Traian nr.114, Bloc L, Centru, parter, http://www.uapvalcea.ro/

„Grup 5"
Artiștii: Vasile Mureșan-Murivale, Nicoleta Liciu Gribincea, Lucian Liciu Mircea Năstase și Ami Vasilescu
Curator: Ami Vasilescu
19.05. 2020 - 11.06.2020



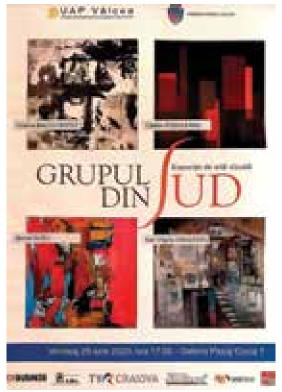
„A.RTSIMPTOMATIC,"
Artist: Alexandra Ungureanu
Curator: Gheorghe Dican
12.06.2020 – 2.07.2020

„Între Dunăre și Mare"
Artist: Margareta Wechsler Dinu
Curator: Luiza Barcan
03.07.2020- 27.07. 2020

„Salonul Județean de Artă"
Artiștii: Margareta Wechsler Dinu, Alexandra Ungureanu, Aurelia Sanda, Ecaterina Popa, Claudiu Schiteanu, Georgiana Poenaru, Viorica Drăghici Ciorâță, Cristian Sima, Olga Popescu, Petru Vasîi, Daniel Stancu, Mădălin Ștefan, Marcel Duțu, Virgiliu Dan Dimulescu, Traian Boicescu, Theodora Scurtu, Petti Velici, Constantin Neacșu, Corneliu Drăgan Târgoviște, Cristina Bacicu Botez, Gheorghe Dican, Cătălin Podoleanu, Ion Mielcioiu Boștină, Mihai Chițu, Ramona Șlug, Cătălin Petrișor Hereșanu, Anreea Petrișor Hereșanu, Sergiu Plop, Irina Ionelia Ionescu, Angela Tomaselli
Curator: Gheorghe Dican
29.07.2020 – 03.09.2020

Galeriile Cozia Pasaj 1 și 2
Str. Calea lui Traian nr.127, pasajul pietonal din fața agazinului „Cozia"

"Grupul din Sud"
Artiștii: Cristina Bacicu Botez, Virgiliu Dan Dimulescu, Marcel Duțu și Cătălin Podoleanu
Curator: Virgiliu Dan Dimulescu
9.07.2020 – 03.09.2020



„Geometrii"
artiștii: George Bodocan * Cristina Bacicu Botez * Mihai Chițu * Maria Cioată * Corina Croitoru Necșuleu * Daniela Deaconu * Gheorghe Dican * Didita * Virgiliu Dan Dimulescu * Sorin Dumitrescu-Mihăești * Marcel Duțu * Andreea Hereșanu * Irina Ionescu * David Leonid Olteanu * Ion Pantilie * Cătălin Petrișor * Cătălin Podoleanu * Georgiana Poenaru * Tina Popa * Olga Popescu * Aurelia Sanda * Emilian Savinescu * Claudiu Schiteanu * Theodora Scurtu * Cristian Sima * Daniel Stancu * Ramona Șlug * Mihaela Tătulescu * Radu Tirnovean * Angela Tomaselli * Alexandra Ungureanu * Petru Vasîi * Petti Velici
Curatori : Ramona Șlug și Mihai Chițu
12.06.2020 – 27.07.2020

Muzeul de Artă „Casa Simian"
Strada Carol I 25, Râmnicu Vâlcea

„Ceea ce îmi place"
Artist: arh. Patrick Pelgher
Curator: Gheorghe Dican
03.07.2020 – 28.07.2020

„Dialog"
Artiști/e: Alexandra Ungureanu, Aurelia Sanda, Claudiu Schiteanu, -Georgiana Poenaru, Cristian Sima, Olga Popescu, Petru Vasîi, Daniel Stancu, Marcel Duțu, Virgiliu Dan Dimulescu, Traian Boicescu, Theodora Scurtu, Petti Velici, Constantin Neacșu, Cristina Bacicu Botez, Gheorghe Dican, Cătălin Podoleanu, Mihai Chițu, Ramona Șlug* Cătălin Petrișor Hereșanu* Anreea Petrișor Hereșanu* Angela Tomaselli*
Curator: Gheorghe Dican
29.07.2020 – 3.09.2020

SUCEAVA

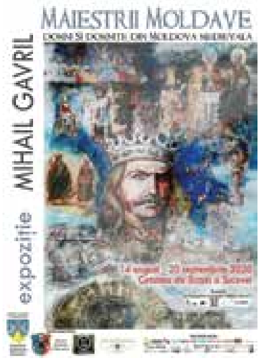
Galeria „Ion Irimescu"
Str. Ciprian Porumbescu, nr.1

„Dincolo de noi"
expoziție de pictură și grafică
Artistă: Oana Chilaru Moruz
13.08 - 29.08.2020

„Omul, Timpul, Spațiul"
Artist: Ion Mândrescu
18.08 - 31.01.2021

Muzeul Național al Bucovinei
Strada Ștefan cel Mare 33, Suceava

„Măiestrii moldave + domni și domnițe din Moldova medievală"
Artist: Mihail Gavril
14.08 - 20.09.2020



TÂRGU JIU

Galeriile Municipale de Artă
Str. Traian nr.27, parter

„Satul românesc: de la peisaj la mesaj, de la trecut la prezent și viitor I" - Expoziție de pictură online pe pagina de Facebook
Artiști/e: Andrei Anuca, Bălan Ștefan, Băldău Andreea Corina, Bândică Ioan, Benga Mihai Tiberiu, Brădiceanu Dragoș, Călugăru Maria, Diaconu Gheorghe, Gogonea Ana Maria, Grapă Daniela, Marin Ana Maria, Matei Maria Mihaela, Minculeasa Sorina Elena, Nedelcu(Poenaru) Despina, Pițurcă Maria Mirabela, Preda Elena, Rădulescu Mihai, Răduț (Chirvăsuță) Carla Lucia, Ruican Constanță Mădălina, Sîrbu Georgiana, Șopârlă Denisa, Tudorel Predan, Turaiche Marius
Curatori : Vasile Fuiorea, Laura Semenov
01 .06-22.06.2020

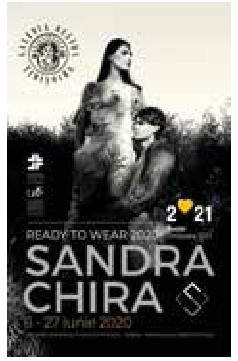
„Artiști Alături de Medici în lupta cu COV- 19" - Expoziție de arte vizuale cu donație. Artiști/e: Petru Birău ,Cristina Cioplea , Valer Neag , Dragoș Bădița ,Constantin Dobrițescu , Armand Landh , Vasile Fuiorea , Daniel Semenescu , Iliana Gheorghiu ,Florin Hutium ,Mihai Țopescu ,Romana Țopescu, Florin Gheorghiu, Gheorghe Plăveți ,Ștefan Strâmtu ,Lucica Popescu ,Dragoș Trăistariu ,Adrian Dan Bândea ,Andreea Medar ,Bogdan Epure , Laurențiu Stoicu,Mariana Frățița ,Cătălin Negrea, Georgiana Brandt
Curator: Mihai Țopescu, Vasile Fuiorea
23.06.2020

TIMIȘOARA

Galeria de Artă „Helios"
P-ța Victoriei nr. 6 parter, uap.cjt.ro/uapt.htm

„Arta Continua. Investește în Arta"- expoziția filialei Timișoara UAP
25.05-6.06.2020

„Ready to Wear" - expoziție personală de design vestimentar
Artistă: Sandra Chira
6.06 - 27.06.2020



„Biografic" - expoziție personala de sculptură
Artist: Matei Gaspar
27.06-8.08.2020

„Cristina Lazăr Fashion Concept" – expoziție personală în cadrul Fereastra Artiștilor
Artistă: Cristina Lazăr
25.07-30 08.2020.

„Stefan Jager" - expozitie de grup International Art Symposium
8.08-29.08.2020

„Secvențe subiective II" - expozitie personală de pictură
Artistă: Rodica Strugaru
29.08-19.09.2020

DROBETA TURNU SEVERIN

Palatul Culturii „Teodor Costescu"
Sala Gheroghe Anghel
Bld. Carol I , nr.4, 220234 Drobeta-Turnu Severin

„Retrospectivă Dan Cepesi" - expozitie personală de pictură
Artistă: Dan Cepesi
08.07-19.09.2020

SPAŢII DE ARTĂ CONTEMPORANĂ DIN ROMÂNIA
Mai - August 2020

BUCUREȘTI

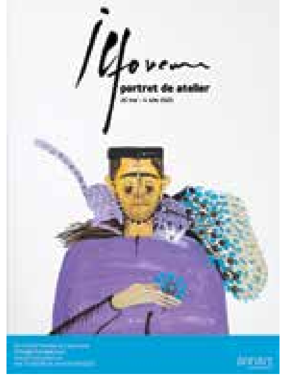
Anca Poterașu Gallery
Str. Popa Soare 26, sector 2023983, București
ww.ancapoterasu.com

„Letting the days go by, water flowing underground"
Artist: Iosif Király
Curator: Cristina Stoenescu
13.06 - 1.08.2020

AnnArt Gallery
Str. Andrei Muresanu 1, București, www.annartgallery.ro

„PE-TRECERE PENTRU MINE" – expoziție de pictură
Artist: Maia Ștefana Oprea
Curator: Ana – Daniela Sultana – Ciparius
08.07 – 31.08.2020

„Portret de atelier"
Artist : Sorin Ilfoveanu
26.05 – 04.07.2020



Galeria creArt
Piața Alexandru Lahovari nr. 7, București
"Accesible Experience"
Artist: Radu Pandele
Curator: Mihai Zgondoiu
07.08.2020

Celula de Artă
B-dul. Carol nr. 53

„La ciervo y rueda"
Artist: Daniel Loagar
01.05 – 02.07.2020

„Fotografie Experimentală"
Artist: Andrei Magureanu
03.07 – 12.07.2020

„Female Flower"
Artist: Diana Matilda Crisan
13.07. – 18.08.2020

„Portret"
Artist: Alexandru-Ștefan Răduță
19.08. – 02.09.2020

GAEP
Str. Plantelor nr. 50, sector 2. www.gaepgallery.com

„Pear Fate Meter"
Artist: Damir Očko
Curator: Tevž Logar
12.03 – 18.07. 2020

„Resilience Test: Marilena Preda Sânc"
Expoziție online
Curator: Tevž Logar
29.06 – 19.07. 2020
„Resilience Test: Vlatka Horvat"
Expoziție online
Curator: Tevž Logar
20.07 – 09.08. 2020

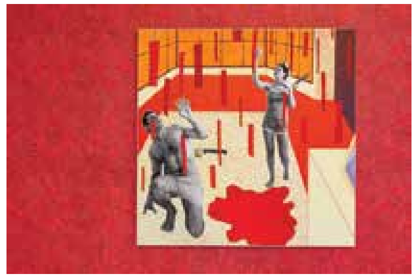
„Resilience Test" - expoziții online
Artiste/i: Marilena Preda Sânc, Vlatka Horvat, Ištvan Išt Huzjan
Curator: Tevž Logar
29.06 – 30.08.2020

Galeria ESTOPIA
Str. Bocșa nr.5, sector 2, București, www.estopiaartgallery.com

„No(w) Filters for Memory"
Artist: Lucian Brumă
Curator: Irina Ungureanu
18.06-29.08.2020

IVAN Gallery
Str. Dimitrie Grecescu 13, www.ivangallery.com

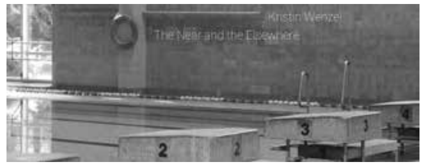
„It was always in plain sight"
Artiști/e: Silvia Amancei & Bogdan Armanu
26.06–24.09.2020



Galeria Nicodim Bucharest
Strada Băiculești nr. 29, București Sector 1, www.nicodimgallery.com

„Demoflash II" – tehnică mixtă și instalație
Artist: Răzvan Boar
28.05 – 01.08 2020

SUPRAINFINIT Gallery
Strada Mantuleasa, nr. 22, www.suprainfinit.com
„The Near and the Elsewhere"
Artist: Kristin Wenzel
Curator: Cristina Vasilescu
05.03 – 01.08.2020



Galeria ROMANĂ
Bd. Lascăr Catargiu, nr 1 (Piața Romană), www.galeriaromana.ros

"Piatră și Lumină"
Artiști: Vasile Gorduz și Paul Gherasim, invitată: Silvia Radu
29.06 – 31.07.2020

„Lumina vine de la Răsăritul Cel de Sus" – pictură
Artiști: Horea Paștina
Curator: Galeria Romană
10.08 – 08.09 2020.

UNAgaleria
Spațiul expozițional al Universității Naționale de Arte din București
Str. Băiculești nr. 29, sector 1 (CFP)

„Disertații Arte Textile Ambientale"
Artiste: Ruxandra Chivu, Ligia Voicu, Mara Maria Mușat, Ioana Moroianu, Rodica Maria Săvulescu, Erika Popliceanu, Raluca Marin
Coordonatori: Dorina Horătău, Claudia Mușat, Otilia Boeru
08.06-21.07.2020

ETAJ artist-run space
Str. George Enescu, nr. 43

„Măcar odată pe Lună" - expoziție online colectiv
Artiști: Radu Carnariu, Dumitru Gurjii, Mircea Modreanu, Radu Nastasia, Pandele Pandele, Andrei Tudoran , Ruxandra Tudoran, Răzvan Cosmin Țupa
Curatoriat Colectiv
01.04- 30.04.2020

Open Call "Măcar odată pe Lună| #Următorul pe Lună" - expoziții online
Artiști: Alexandru Zaharia, Otto Constantin, Daniel Pandele, Pulsar Sinaps, Sebastian Iacob, Alexandra Satmari, Ada Muntean, Mattioli Marta, Diana Matilda Crisan, Ella Mirella, Alexandru Zana, Ovidiu Toader, Alexandru Claudiu Maxim
Curatori : Dumitru Gurjii si Mircea Modreanu
09.05 -13.07.2020

„Offshore-White-Cube" - expoziție colectiva pe lac
Artiști: Andrei Tudoran, Cristian Emil (BUBU), Dumitru Gurjii, Raluca Ilaria Demetrescu, Ilina Schileru, Mihai Zgondoiu, Mircea Modreanu, Ovidiu Toader, Pandele Pandele, Pastila Roz, Ruxandra Tudoran, Sebastian Iacob, Sorin Dan Cojocaru
Curatori: Dumitru Gurjii si Modreanu Mircea
24.07.2020

PE VAL// Pandele Pandele_solo show (în cadrul festivalului de film Cinemascop)
În data de: 1 August
Curatori: Dumitru Gurjii si Mircea Modreanu

PE VAL// Dumitru Gurjii si Mircea Modreanu_duo show (în cadrul festivalului de film Cinemascop)
În data de: 2 August
Curatori : Dumitru Gurjii si Modreanu Mircea

PE VAL// Sebastian Iacob_ solo show (în cadrul festivalului de film Cinemascop)
În data de: 3 August
Curatori: Dumitru Gurjii si Mircea Modreanu

PE VAL// Mihai Zgondoiu_solo show (în cadrul festivalului de film Cinemascop)
În data de: 4 August
Curatori: Dumitru Gurjii si Mircea Modreanu

PE VAL// Cristian Emil si Diana Păun_duo show (în cadrul festivalului de film Cinemascop)
În data de: 5 August
Curatori: Dumitru Gurjii si Mircea Modreanu

„Obert: Comics on the walls" – live online
În data de: 22 Iunie
Artist: Robert Obert
Curatoriat colectiv

"CELEBRATING_end of the dream" - Live performance indoor&outdoor
În data de: 2 Iulie
Artiști: Dumitru Gurjii si Mircea Modreanu

Rezidența BRD Scena9
Str. I.L.Caragiale 32

„Artists Rooms. Expoziția. Proiecte selectate"
Artiști/e: Floriama Cândea, Levente Kozma, Serbastian Moldovan), Vilmos Koter, Liliana Basarab, Mihaela Varzari, Alina Șerban, Robert Bălan, Dragoș Alexandrescu, Vlad Basalici, Livia Ștefan, Carmen Lopăzan, Laurențiu Coțac, Diana Miron, Raya Al Souliman, Horațiu Șovăială, Silvia Amancei, Bogdan Armanu, Andrei Nacu, Mădălina Muscă
17.12.2019-26.01.2020

„CINEVARA 2020"
Program de proiecții de film în aer liber realizat în parteneriat cu Film Foundation
Proiecții: Amintiri despre subdezvoltare (1968), regia Tomás Gutiérrez Alea; Black Girl(1966), regia Ousmane Sembène; Insiang (1976), regia Lino Brocka; Vara secetoasă (1963), regia Metin Erksan; Servitoarea (1960), regia Kim Ki-young; Mumia (1969), regia Shadi Abdel Salam; Culoarea rodiei(1968), regia Sergei Parajanov; Touki Bouki (1973), regia Djibril Diop Mambéty;
Poveste din Taipei (1985), regia Edward Yang
09.07-03.09.2020

Muzeul Național al Țăranului Român
Șoseaua Kiseleff nr. 3, setor 1, București, www.muzeultaranuluiroman.ro

„Horia Bernea: de la grădină la iconostas"
Asociația Eleon din Alba Iulia, în parteneriat cu MNȚR
12.08-15.09.2020

Muzeul Național Cotroceni
Bd. Geniului nr. 1, sector 6

„Salonul Artelor Decorative 2020"
Artiști/e: Marijana Bițulescu, Ilie Rusu, Laura Greaca, Alexandru Rangă, Erika Popliceanu, Cosmina Anghel, Livia Greaca, Tudor Matache, Ioana Stelea, Gherghina Costea, Cristina Russu, Ioana Șetran, Georgiana Cozma, Lucia Lobonț, Anca Vintilă Dragu, Marius Stanciu, Iulian Vîrtopeanu, Mihai Tomșeneanu, Gheorghe Fărcașiu, Ion Iancuț, Eusebio Spînu, Eugen Cioancă, Costel Badea și Dragoș Gănescu
Curator: Cosmin Năsui și Georgiana Cozma
17.07-10.10.2020

„Casa Regală a României, păstrătoare și promotoare a tradițiilor românești"
Expoziția reunește fotografii de epocă care evidențiază rolul Casei Regale a României în păstrarea tradițiilor și obiceiurilor românești, în promovarea costumelor populare și în susținerea valorilor statului român modern
02.06-12.07.2020

Muzeul de Artă Recentă (MARe)
Bd. Primăverii nr.15, sector 1, București, www.mare.ro

„Camere moarte" - expoziție temporară, interetajele muzeului
Artist: Gregor Schneider
Curator: Erwin Kessler
13.02.2020 - 30.08.2020

„Marginali, izolați și excluși din arta românească" - expoziție temporară, etajele -1 și 3 ale muzeului
Artiști/e: Constantin BADEA, Gheorghe BERINDEI, Flaviu DRAGOMIR, Ioan DREPTU, Ovidiu FENEȘ, Teodor HRIB, Constantin PETRAȘCHIEVICI, Adela PETRESCU, Eugen STĂNCULESCU și Afane TEODOREANU
Curatori: Vladimir Bulat, Antonia Iordache, Erwin Kessler
03.06.2020 - 30.08.2020

„S-online" - proiect/expoziție temporară online
Proiect finanțat de Ministerul Culturii, în cadrul ACCES ONLINE 2020
Artiști/e: Silviu Badea (a.k.a Strawman), Șerban Ilievici (a.k.a Standard and Poor), Ioana Ionescu (a.k.a Regina Ionescu), Dan Michiu Dinescu (a.k.a Dan Dinescu), Mitoș Micleușanu, Alexandru Mitici (a.k.a. Zone feat. Fratele NORD x BarioQ Von Carra), Ioana Vreme Moșer (a.k.a Coquetta), Bogdan Scoromide (a.k.a Scoro).
Concept: Erwin KESSLER
Coordonator: Ioana ȘERBAN
Curator: Bogdan SCOROMIDE
01.07.2020 - 31.08.2020

„Sejur la MARe" - eveniment expozițional legat de colecția permanentă
Etajele 1 și 2
Artiști:
- Roman Cotoșman (mai-iulie)
- Ecaterina Vrana (iunie-iulie)
- Ștefan Ungureanu (iulie-august)
Concept: Erwin Kessler

„Tino Sehgal la MARe" – expoziție temporară
Lucrări:
- This is exchange (2002), cu Alina Lupeș, Ioana Răileanu, Simona Tărtăcută;
- This You (2006), cu Georgia Măciuceanu, Cristina Mitilă;
- Yet Untitled (2013 – lucrare premiată cu Leul de Aur la cea de-a 55-a ediție a Bienalei de la Veneția), cu Alexandra Bălășoiu, Louise Höjer, Maria Mora, Cristian Nanculescu, Andreea Novac, Thomas Proksch.
Artist: Tino Sehgal
29.07-30.08.2020

SAC
Strada General H. M. Berthelot 5

„Apetit Neferos"
Artist: Marius Rițiu
Curator: Silviu Pădurariu
23.02.2020-01.08.2020

„Private Jet" – eveniment online și relațional
Artist: Dumitru Gorzo
11.05.2020-20.05.2020

CLUJ NAPOCA
Centrul de Interes
str. Fabricii de Chibirturi 7

„Il faut cultiver notre jardin"
Artiști/e: Irina Dumitrascu, Florin Stefan, Mihai Platica, Ovidiu Leuce, Alex Miruțziu, Andrei Budescu, Andrei Ciurdarescu, Zsolt Berszan, Adrian Ghiman, Valentin Ionescu, Istvan Betuker, Gabriel Marian,

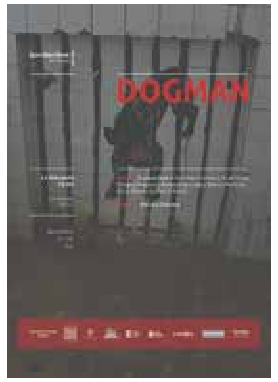
Istvan Cimpan, Ioan Aurel Muresan, Robert Bosisio, Mihai Zgondoiu, Cristian Opris, Robert Andacs, Cristi Avram, Marius Fodor, Theodora Ispas, Delia Avram, Andrei Ispas, Vlad Paraschiv
26.06 – 01.09.2020

QUADRO
str. Samuil Micu nr. 7, Clu-Napocaj, România

„8 Hours of Motivational Tunes"
Artiști/e: Sasha Bandi | Dan Beudean | Luis Alexandru Drăjan | Cristi Grecu | Alexandra Popescu | Paul Robaș | Matei Toșa | Cristi Tușinean | Matei Țigăreanu
23.07 – 14.08.2020

IAȘI
BORDERLINE ART - Space - Belvedere nr.18
www.borderlinespace.com

„Dogman" - arte vizuale
Arțiști: Suzana Dan & Emilian Croitoru, Vlad Dinu, Dragoș Dogioiu, Anastasia Lungu, Marta Mattioli, Liviu Ralea, Ștefan Simion
Curator: Raluca Oancea / 21.02. - 22.03.2020



„Graduation Highlights" - selecție din lucrările absolvenților UNAGE Iași.
Artiști/e: Nina Cucuietu, Emi Grigoraș, Ioana Irimia, Vilen Maftei, Florin Niga, Flavia Pintea, Mădălina Rusu
2.07– 22.08.2020

„Descoase"
Artist: Pusha Petrov
Curator: Ami Barak
27.08 – 27.09.2020

SIBIU
Filarmonica de Stat Sibiu
Str. Cetății, nr. 3-5, filarmonicasibiu.ro

„For me" – fotografie
Artist: Ștefan Neagu
Curator: Loredana Bulgaru
29.02. - 01.09.2020

TIMIȘOARA
Art Encounters
Bd. Take Ionescu, Casa ISHO, nr. 46C, et.1, Timișoara, artencounters.ro

BRUIAJ - arte vizuale
Michele Bressan, Lea Raszovsky, Larisa Sitar
Curatoare: Diana Marincu
28.02. – 12.06.2020

Indecis Artist Run Space
Str. Coriolan Brediceanu nr.2 ap.6, Piața Libertății

„Vreau să merg acolo unde a mers fiecare înainte, dar unde puțini s-au deranjat să mai rămână."
Artist: Vlad Gheorghe Cadar
25.05 – 07.06.2020

„O dată artistă, mereu artistă"
Artist: Claudiu Cobilanschi
18.06 – 31.08.2020

GALERII DE ARTĂ CONTEMPORANĂ ROMÂNEȘTI DIN STRĂINĂTATE Mai - August 2020

Germania - Berlin
Anaid Art Gallery
Kurfürstendamm 195 | D-10707 Berlin, Germania
www.anaidartgallery.com

ISLAND FOR UMBERTO
ALEXANDRU RĂDVAN
05. - 30.05.2020

Plan B\ Berlin Gallery
Building G, Second Backyard, Potsdamer Straße 77-87, 10785 Berlin, Germania
www.plan-b.ro

Octav Grigorescu
LORA TAU and other stories
03.07.20—01.08.20

Basel by Berlin
Ion Bitzan, Adrian Ghenie, Octav Grigorescu, Ciprian Muresan, Iulia Nistor, Serban Savu, Ran Zhang, Cornel Brudascu
17.06.20—27.06.20

GERMANIA - MUNICH
418GALLERY
ROMAN COTOSMAN | NEW SCHAULAGER PRESENTATION
Solo Show
01.06. – 01.09.2020

SUA - LOS ANGELES
Mihai Nicodim Gallery
1700 S Santa Fe Avenue, 160
Los Angeles, CA 90021
www.nicodimgallery.com

When You Waked Up the Buffalo
Los Angeles
Isabelle Albuquerque, Stefania Batoeva, Olivia Erlanger, Grant Foster, Shahla K. Friberg, Matthias Garcia, Devin B. Johnson, Larry Madrigal, Nicolette Mishkan, Katherina Olschbaur, Shaan Syed, Hugo Wilson
curated by Ben Lee Ritchie Handler
18.07. – 22.08.2020

Katherina Olschbaur: Tortured Ecstasies
18.07. – 22.08. 2020

Devin B. Johnson, Gender Justice LA, and Nicodim present a group show to benefit Gender Justice LA
Online Only
Daniel Barragan, Micah Bazant, Katja Farin, Dominique Fung, Georgina Gratrix, Devin B. Johnson, Khari Johnson-Ricks, Amir Khadar, Nichole Rae Klein, Malachi Lily, Simphiwe Ndzube, Katherina Olschbaur, Mosie Romney, Yalla Roza, Lexx Valdez, Loveis Wise, Robert Yarber
14.07. – 15.08.2020

Dominique Fung: Relics and Remains
30.05. – 11.07. 2020

New Beginnings...
curated by Katherina Olschbaur
Online Only
Hayley Barker, Alex Becerra, Amy Bessone, Razvan Boar, Polly Borland, Genesis Breyer P-Orridge, Nilbar Gures, Namio Harukawa, Larry Madrigal, Simphiwe Ndzube, Katherina Olschbaur, Umar Rashid, and Robert Yarber
5.05. – 29.05.2020

EXPOZIȚII ORGANIZATE DE INSTITUTUL CULTURAL ROMÂN Mai - August 2020

ICR VENEȚIA
Galeria Institutului Român de Cultură și Cercetare Umanistică de la Veneția
Palazzo Correr, Campo Santa Fosca
Cannaregio 2214, Veneția

Anca Mureșan - „Galeria ca operă de artă"- pictura ca performance
20.08 - 05.09.2020

„Veneția și laguna venețiană în viziunea artiștilor români ai secolului XX"
- expoziție on-line pe pagina de Facebook și pe contul oficial de Instagram
Rezultatul parteneriatului cu Complexul Muzeal Arad, Muzeul Județean Argeș din Pitești, Muzeul de Artă al Complexului Muzeal «Iulian Antonescu» din Bacău, Muzeul «Vasile Pârvan» din Bârlad, Muzeul Țării Crișurilor din Oradea, Complexul Muzeal Bistrița–Năsăud, Muzeul de Artă din Brașov, Muzeul Brăilei «Carol I», Muzeul Județean Botoșani, Muzeul Municipiului București – Pinacoteca Municipiului București, Muzeul Județean Buzău, Muzeul de Artă Vizuală din Galați, Muzeul Județean Ialomița, Muzeul Județean Mureș, Complexul Național Muzeal «Curtea Domnească» din Târgoviște, Muzeul de Artă al Complexului Muzeal Național Neamț, Muzeul Județean de Artă Prahova «Ion Ionescu Quintus», Muzeul Județean Satu Mare, Muzeul Național Brukenthal din Sibiu, Muzeul de Artă Timișoara, Muzeul de Artă al Institutului de Cercetări Eco–Muzeale «Gavrilă Simion» din Tulcea, Muzeul Județean «Ștefan cel Mare» din Vaslui, Muzeul Județean de Istorie și Artă Zalău, cu colaborarea Societății Colecționarilor de Artă din România
Curator: prof. univ. dr. Cristian Luca
01.07 - 01.10.2020

„Monumenta Cartographica Dacoromaniae – Spațiul românesc în cartografia secolelor XVI–XVIII"
- expoziție on-line pe pagina de Facebook și pe contul oficial de Instagram
Curator: prof. univ. dr. Cristian Luca
15.06 - 15.09.2020

ICR BERLIN
Reinhardtstr. 14, 10117 Berlin, Germania

„Ion Bârlădeanu Kunstwerk"
Artist/i: Ion Bârlădeanu
Curator: Ioana Marinescu
14.03 – 13.05.2020

ICR TEL AVIV
B-dul Shaul Hamelech 8, etaj 6

„Și bunica mea e din România!" - expoziție de pictură și desen
Artist/i: expoziția compusă din lucrări realizate de copiii din comunitatea israelienilor originari din România, cu vârste cuprinse între 4 și 12 ani, a celebrat Ziua Internațională a Copilului
02.06 – 30.06.2020

„Introspecții" - expoziție de pictură și sculptură
Artist/i: Dan Shiloh
01.06 – 31.07.2020

„Pareidolia – înțelesuri ascunse" - expoziție de fotografie
Artist: Vladi Alon
03.08 – 31.08.2020

COLABORATORI

MĂDĂLINA BRAŞOVEANU este istoric de artă și curator, stabilită în Oradea. Cercetează arta din România din perioada socialismului de stat, cu un interes special pentru micro-comunitățile artistice, arta conceptuală, studiul arhivelor și expozițiilor. În 2019 și-a susținut teza de doctorat la Universitatea Națională de Arte din București și a fost curator asistent al Participării României la cea de-a 58-a Ediție a Bienalei de Artă de la Veneția. A contribuit la mai multe publicații, printre care: *Arta în România între 1945-2000. O analiză din perspectiva prezentului* (2016); *Artists&Agents. Performance Art and the Secret Services* (2019); *Cadre (in)vizibile. Retorici și practici expoziționale experimentale în arta din România în perioada 1965 – 1989* (2019). Din 2019 este editor al *ARTMargins Online.*

SEBASTIAN CICHOCKI este curator-șef al Muzeului de Artă Modernă din Varșovia. Expoziții (selecție): Pavilionul Poloniei la Bienala de artă de la Veneția, edițiile 52 și 54, împreună cu Monika Sosnowska (*1:1*), respectiv Yael Bartana (*...and Europe Will Be Stunned*, co-curator Galit Eilat); *Making Use. Life in Postartistic Times*, Muzeul de Artă Modernă din Varșovia (2016); *Rainbow in the Dark: On the Joy and Torment of Faith*, Konstmuseum Malmö (2015); *Procedures for the Head*, Kunsthalle Bratislava (2015); *New National Art. National Realism in the XXIth Poland*, Muzeul de Artă Modernă din Varșovia (2012); Raqs Media Collective,*The Capital of Accumulation*, Muzeul de Artă Modernă din Varșovia (2010). Cichocki este unul din curatorii Bródno Sculpture Park, un program de artă publică inițiat în 2009 împreună cu artistul Paweł Althamer. Cichocki a curatoriat expoziții sub formă de nuvelă, teatru radiofonic, libret, grădină, program de rezidență anti-producție și prelegere-performance.

LIVIANA DAN este istoric de artă, critic de artă și curator; trăiește la Sibiu. A fondat, împreună cu Anca Mihuleț, Galeria de Artă Contemporană a Muzeului Național Brukenthal din Sibiu. Împreună cu Alina Cristescu și Bogdan Rață a lucrat la proiectul Kunsthalle Bega și Bega Artprize / pentru curatoriat / la Timișoara. A curatoriat expoziții precum: *Ph.Hackert's Method, Anatomia after Bouchardon, Bartsch Muster, Melancholia Austriae, Esprit de Finesse (+), Esprit de Finesse (-), In Full Dress, Don't Complicate the Sleeping Baroque..., The Drawing 'sans rivages', The Installation Projects, Seeing Time.*
Liviana Dan a publicat articole în *Balkon; Euforion; A(r)telier; Architex Design; Revista 22; Dilema; Observator Cultural; Secolul 21.*

ÖVÜL Ö. DURMUSOGLU este curatoare independentă și scriitoare, profesor și co-director al școlii doctorale de la UdK Berlin. Este profesor invitat la HfBK Braunschweig. Acțiunile sale oscilează între produsul de expoziții și de programe publice, limbi singulare și energii colective, imersiuni lumești și cosmologii politice. Övül a fost curatoare la Steirischer Herbst, a co-curatoriat diverse secțiuni din a X-a, XIII-a și XIV-a Bienală de la Istanbul, organizând de asemenea programe publice pentru *dOCUMENTA (13).* Originară din Ankara, Övül trăiește la Berlin.

PATRIK FLORES (n.1969) este profesor de studii de artă la Departamentul de Studii de Artă al Universității din Filipine și curatorul muzeului Vargas. A fost unul dintre curatorii expoziției *Under Construction: noi dimensiuni în arta asiatică* (2000) și ai Bienalei din Gwangju în 2008; în 2015 a fost curatorul Pavilionului Filipinelor la Bienala de la Veneția. Printre publicațiile sale se numără: *Pictând istoria: revizitând arta colonială din Filipine* (1999), *O colecție remarcabilă: artă, istorie și muzeul național* (2006) și *Post periferic: practici curatoriale în Asia de sud-est* (2008). A fost directorul artistic al Bienalei din Singapore din 2019 și va fi curatorul Pavilionului Taiwanului la Bienala de la Veneția din 2022. Este director al Philippine Contemporary Art Network.

DARIA GHIU (n. 1983) este doctor în Istoria și Teoria Artei cu o teză despre istoria Pavilionului României la Bienala de Artă de la Veneția (UNARTE București). Este critic de artă, jurnalist Radio România Cultural și curator. În noiembrie 2015 a apărut la Editura IDEA volumul *În acest pavilion de vede artă*, ca rezultat al cercetării sale. Din 2017 este realizatoarea emisiunii *Arte frumoase.* Este lector asociat CESI - Centrul de Excelență în Studiul Imaginii.

ANCA MIHULEŢ este istoric de artă și curator; trăiește și lucrează la Seul. Proiectele propuse de Anca Mihuleț sunt motivate de coordonate istorice și sociale specifice, de cadrele instituționale în care au loc, dar și de colaborările artistice și curatoriale care de regulă se dezvoltă pe parcursul mai multor ani. În 2016 a fost premiată cu una dintre „Bursele Igor Zabel". A fost unul dintre curatorii ediției din 2019 a Bienalei de la Singapore, cadru în care a cercetat cazuri de deplasare și naturalizare artistică, dar și moduri în care transmedialitatea poate influența percepția noastră asupra viitorului.

PAUL O'NEILL este curator, artist, scriitor și educator irlandez. Este director artistic la PUBLICS din Helsinki. Între 2013-17, Paul O'Neill a fost director al programului masteral la Center for Curatorial Studies (CCS), Bard College. Paul este văzut drept unul din cei mai importanți curatori axați pe cercetare și un cercetător de seamă al practicii curatoriale, artei publice și istoriei expozițiilor. Proiecte curatoriale (selecție): *We are the (Epi)center*, P! Gallery, New York (2016), *We Are the Center for Curatorial Studies*, Hessel Museum, Bard College (2016-17), simpozionul *Curating After the Global*, la LUMA Foundation, Arles 2017. Scrierile lui Paul O'Neill au fost publicate în numeroase cărți, cataloage, publicații academice și reviste. Acesta scrie regulat la publicația Art Monthly. Cele mai recente antologii ale sale, *The Curatorial Conundrum...* și *How Institutions Think* au fost co-editate împreună cu Lucy Steeds și Mick Wilson, publicate la The MIT Press, CCS Bard College și Luma Foundation, în 2016, respectiv 2017, iar antologia din aceeași serie, *Curating After the Global*, a fost publicată în 2019.

ADRIAN NOTZ (n. 1977 în Zurich) este curator freelancer, curator la Ticy Ocean Foundation, Rege al Elgaland-Vargaland și Chevalier de la Tombe de Bakunin. Între 2012-2019 a fost director la Cabaret Voltaire în Zurich. La început a lucrat acolo ca asistent curatorial, din 2004, iar între 2006-2012 a ocupat postul de co-director. Între 2010-2015 a fost șeful Departamentului de Arte Frumoase la Școala de Design a Universității St. Gallen. Din 2007, Notz este ambasador al Statului NSK, iar între 2008-2018 a fost ambasadorul Regatelor Elgaland-Vargaland la Zurich. Notz a organizat numeroase expoziții, evenimente și acțiuni împreună cu artiști, activiști și gânditori internaționali.

DRAGOȘ OLEA lucrează și visează cu ochii deschiși între Bruxelles, București și universul utopic Suprainfinit ca membru al colectivului transdisciplinar de artă Apparatus 22 (i. în 2011 împreună cu Erika Olea, Maria Farcaș și Ioana Nemes (79-11)) și al duo-ului curatorial KILOBASE BUCHAREST (i. în 2010 alături de Ioana Nemeș, din 2016 conceptualizat împreună cu Sandra Demetrescu)
Apparatus 22 este un colectiv de visători, cercetători, activiști poetici și futurologi (eșuați) interesați de explorarea relațiilor complexe dintre economie, politică, studii de gen, religie, mișcări sociale și sistemul modei cu scopul de a provoca teme de reflecție despre societatea contemporană. Lucrările Apparatus 22 au fost prezentate în numeroase instituții: La Biennale di Venezia 2013, Museion Bolzano, KUNSTHALLE WIEN, Ujazdowski Castle Varsovia, Kunsthal Gent, MUMOK, Vienna, Swimingpool Project, Sofia, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart etc.
KILOBASE BUCURESTI explorează trei subiecte principale: economie, queer și București, inspirându-se consistent din contextul local. KILOBASE BUCURESTI a curatoriat și produs proiecte la KULTURKONTAKT Viena, Oberwelt Stuttgart, Eastside Projects Birmingham, SUPERSIMETRICA Madrid etc..

IRIS ORDEAN (FR / RO / UK) este antropolog cultural, teoretician și curator independent. Interesele sale de cercetare includ politici ale genului și ale sexualității, construcția partajată a proprietății intelectuale creative, subiectivitatea corporală, afectul și varii alte elemente ale filosofiei deleuzoguattariene. Marea majoritate a acestor subiecte sunt reluate în proiectul său doctoral din cadrul Universității Durham și sponsorizat de trust-ul Leverhulme. În cercetare, ca și în practica curatorială, abordarea lui Iris este marcată de diversitate, interdisciplinaritate și interculturalitate.

Iris a fost, de asemenea, pregatită din punct de vedere artistic, curatorial și teoretic în cadrul unor instituții precum Centrul Node pentru Studii Curatoriale (DE), MoMA (New York), Universitatea din Goteborg (SE), Universitatea La Sapienza din Roma (IT), MPhilms (SK). Este membru AICA (RO).

MARIA OROSAN-TELEA a studiat istoria și teoria artei la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, apoi și-a continuat studiile doctorale la Facultatea de Arte și Design din Timișoara. A publicat diverse studii și articole în reviste de specialitate, volume colective și cataloage de expoziții. Este autoarea cărților *Pseudosemnificare și hipersemnificare în arta românească după 1990* și *Ghid de artă. Introducere în arta contemporană românească.* În calitate de curator a realizat o serie de proiecte în colaborare cu grupul Avantpost, iar în 2018 a fondat programul curatorial DRAFT, în cadrul căruia prezintă proiecte artistice aflate în stadiu de idee.
Momentan lucrează ca asistent universitar în cadrul Facultății de Arte și Design din Timișoara și ca asistent de cercetare în cadrul proiectului *Gender Politics and the Art of European Socialist States*, inițiat de Universitatea Adam Mickiewicz din Poznań.

ILEANA PINTILIE este critic de artă, curatoare și profesor la Facultatea de Arte a Universității de Vest din Timișoara. Printre cărțile ei se numără *Acționismul în România în timpul comunismului*, 2000, și volumul *Mitteleuropäische Paradigmen in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kultur der Deutschen im Banat* (împreună cu Roxana Nubert), 2006. Aceasta a publicat de asemenea lucrările *Ștefan Bertalan. Crossroads*, 2010, și *Ștefan Bertalan. Überlagerungen / Suprapuneri / Overlappings. Experimental Photography between 1970-1980*, Brumar, Timișoara, 2015, precum și mai multe articole și eseuri despre arta contemporană din România și din străinătate pentru cataloage internaționale și volume colective, precum *Performance Art in the Second Public Sphere. Event-based Art in Late Socialist Europe*, Routledge, 2018.

GABRIELA ROBECI este doctorand stabilit în Timișoara, cercetând arta contemporană din estul Europei la Facultatea de Arte și Design. A publicat articole pe teme legate de arta vizuală, precum: aproprierea culturală, instalații cu specific de sit, mărci ale genului, globalitatea noțiunii de Subaltern, sau medierea expozițiilor prin tehnologie. Activează în domeniul cultural prin medierea expozițiilor în cadrul muzeelor sau în cadrul festivalurilor de artă, precum Art Encounters.

FLAVIU ROGOJAN (n. 1990) este un artist și curator stabilit în Cluj. Lucrările sale construiesc povești care folosesc referințe din tehnologie, jocuri video și cultura online pentru a pune întrebări despre societate și cultură, atât în viața noastră online, cât și offline. Flaviu Rogojan este membru fondator și face parte din colectivul curatorial Aici Acolo, un proiect care are ca scop transformarea unor spații nelocuite sau abandonate în galerii temporare de artă de tip pop-up pentru tineri artiști.

VEDA POPOVICI lucrează ca artistă politică, teoreticiană angajată și activistă pe baza unor principii și practici anti-capitaliste, anti-autoritare și comunitare. Interesele sale străbat aceste câmpuri de acțiune, concentrându-se pe practici decoloniale și feministe și pe posibilitățile materiale ale creării comunalității. Munca ei politică s-a dezvoltat în cadrul mai multor inițiative autonome, anarhiste, decoloniale și feministe: de la colectivul Bezna și Gazeta de Artă Politică până la Dysnomia și cofondarea centrului Claca și Frontului Comun pentru Dreptul la Locuire, cooperativei Macaz și Centrului Macaz Autonom. După ce și-a susținut dizertația doctorală despre naționalism în arta anilor 80 din contextul românesc, Popovici a ținut cursuri despre gândire decolonială, naționalism și teorie feministă la Universitatea Națională de Artă din București și Universitatea California Santa Cruz din SUA. Trăiește în București.

JOANNA WARSZA este director al cursului CuratorLab la Konstfack University of Arts în Stockholm. Este curatoare și editoare independentă, interesată de modul în care arta funcționează politic și social în afara cuburilor albe. Aceasta a fost director artistic de artă publică în München în 2018, curatoare a Pavilionului Georgiei la a 55-a Bianală de la Veneția și asistent curator al celei de-a șaptea Berlin Biennale. Aceasta a editat de asemenea mai multe cărți. Originară din Varșovia, Joanna trăiește la Berlin.

CONTRIBUTORS

MĂDĂLINA BRAŞOVEANU is an art historian and curator currently based in Oradea. Her researches focus on art in Romania during state socialism, with a special interest in artistic micro-communities, conceptual art, archival and exhibition studies. In 2019 she defended her PhD thesis at the National University of Arts in Bucharest, and was an assistant curator of the Romanian Participation at the 58th Edition of Biennale Arte in Venice. She contributed to several publications, among which: *Art in Romania between 1945-2000. An Analysis from Today's Perspective* (2016); *Artists&Agents. Performance Art and the Secret Services* (2019); *(In)Visible Frames. Rhetorics and experimental exhibition practices in Romanian art between 1965-1989* (2019). From 2019, she is an editor of ARTMargins Online.

SEBASTIAN CICHOCKI is the chief curator at the Museum of Modern Art in Warsaw. Exhibitions (selection): the Polish Pavilion at the 52nd and 54th Venice Biennale, with Monika Sosnowska (*1:1*) and Yael Bartana (*...and Europe will Be Stunned, co-curator Galit Eilat*); *Making Use. Life in Postartistic Times*, Museum of Modern Art in Warsaw (2016); *Rainbow in the Dark: On the Joy and Torment of Faith*, Konstmuseum Malmö (2015); *Procedures for the Head*, Kunsthalle Bratislava (2015); *New National Art. National Realism in the XXIth Poland*, Museum of Modern Art in Warsaw (2012); Raqs Media Collective, *The Capital of Accumulation*, Museum of Modern Art in Warsaw (2010). Cichocki is a curator of The Bródno Sculpture Park, a public art programme initiated in 2009 with the artist Paweł Althamer. Cichocki has curated exhibitions in the form of a novella, radio drama, opera libretto, garden, anti-production residency programme, and performance lectures.

LIVIANA DAN is an art historian and a curator, living in Sibiu. She founded, with Anca Mihuleț, Brukenthal Contemporary in Brukenthal Museum, Sibiu. Together with Alina Cristescu and Bogdan Rață she worked on the project Kunsthalle Bega and Bega Artprize / for a curator / in Timisoara. She has curated exhibitions such as: *Ph.Hackert's Method, Anatomia after Bouchardon, Bartsch Muster, Melancholia Austriae, Esprit de Finesse (+), Esprit de Finesse (-), In Full Dress, Don't Complicate the Sleeping Baroque..., The Drawing 'sans rivages', The Installation Projects, Seeing Time.* Liviana Dan has published articles in *Balkon, Euphorion, A(r)telier, Architex Design, Revista 22, Dilema, Observator Cultural, Arta, Secolul 21.*

ÖVÜL Ö. DURMUSOGLU is an independent curator and writer, guest professor and program co-leader at the Graduate School, UdK Berlin, and visiting professor at the HfBK Braunschweig. She acts between exhibition making and public programming, singular languages and collective energies, worldly immersions and political cosmologies. Övül was a curator at Steirischer Herbst, co-curated different sections of the 10th, 13th and 14th Istanbul Biennials, and organised public programs for *dOCUMENTA (13)*. Originally from Ankara, she lives in Berlin.

PATRICK FLORES (b. 1969) is Professor of Art Studies at the Department of Art Studies at the University of the Philippines and Curator of the Vargas Museum. He was one of the curators of *Under Construction: New Dimensions in Asian Art* (2000), the Gwangju Biennale (Position Papers) in 2008, and the curator of the Philippine Pavilion at the Venice Biennale in 2015. Among his publications are *Painting History: Revisions in Philippine Colonial Art* (1999); *Remarkable Collection: Art, History, and the National Museum* (2006); and *Past Peripheral: Curation in Southeast Asia* (2008). He was the Artistic Director of Singapore Biennale 2019 and Curator of the Taiwan Pavilion in Venice in 2022. He is the Director of the Philippine Contemporary Art Network.

DARIA GHIU (b. 1983) has a PhD in Art History and Theory at the University of Arts in Bucharest about

COMBINATUL FONDULUI PLASTIC

str. Baiculesti nr.29, sector 1 București
tel/fax 021.667.33.60; 0727.302.274
office@combinatulfonduluiplastic.ro
c.fonduluiplastic@gmail.com

CULORI ULEI EXTRAFINE

CULORI TEMPERA CONCENTRATE

CULORI TEMPERA FINE

CULORI ACRILICE

ACUARELE

TEMPERA PENTRU ELEVI

GUAȘE

GRUND PENTRU PICTURĂ

CREIOANE PENTRU INSCRIPȚIONAT

ESENȚĂ DE PETROL PENTRU PICTURĂ

ULEIURI SICATIVE PENTRU PICTURĂ

ULEI DE IN PENTRU PICTURĂ

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI din ROMANIA

the history of the Romanian Pavilion at the Venice Biennale. She is an art critic, curator and a journalist at the Romanian Public Cultural Radio. In November 2015 she published *In this pavilion one can see art* at IDEA Publishing House, as a result of her PhD research. Since 2017 she is the author of *Arte frumoase* (Radio show). She is an associate lecturer at CESI - Center of Excellence in Image Studies.

ANCA MIHULEȚ is an art historian and curator living and working in Seoul. The projects proposed by Anca Mihuleț are motivated by specific historical and social coordinates, by the institutional frameworks where they take place, but also by her artistic and curatorial collaborations that unfold over the course of several years. In 2016, Anca Verona Mihuleț was awarded one of the *Igor Zabel* Grants. She was one of the curators of the 2019 edition of the Singapore Biennale, a context in which she researched cases of artistic displacement and naturalization, together with modes in which transmediality can influence our perception onto the future.

PAUL O'NEILL is an Irish curator, artist, writer and educator. He is the Artistic Director of PUBLICS in Helsinki. Between 2013-17, Paul O'Neill was Director of the Graduate Program at the Center for Curatorial Studies (CCS), Bard College. Paul is widely regarded as one of the foremost research-oriented curators, and leading scholar of curatorial practice, public art and exhibition histories. Curatorial projects (selection): *We are the (Epi)center*, P! Gallery, New York (2016), *We Are the Center for Curatorial Studies*, Hessel Museum, Bard College (2016-17), the symposium *Curating After the Global*, at LUMA Foundation, Arles 2017. Paul O'Neill's writing has been published in many books, catalogues, journals and magazines and he is a regular contributor to Art Monthly. His most recent anthologies, *The Curatorial Conundrum...*, and *How Institutions Think* are co-edited with Lucy Steeds and Mick Wilson, published with The MIT Press, CCS Bard College and Luma Foundation, in 2016 and 2017 respectively, and the anthology in the same series entitled *Curating After the Global* was published in 2019.

ADRIAN NOTZ (b. 1977 in Zurich) is a freelance curator, curator at the Tichy Ocean Foundation, King of Elgaland-Vargaland and Chevalier de la Tombe de Bakunin. From 2012-2019 he was Director of Cabaret Voltaire in Zurich. He worked there first as a curatorial assistant from 2004 and from 2006 to 2012 as Co-director. From 2010 to 2015 he was Head of the Department for Fine Arts at the School of Design in St. Gallen. Since 2007, Notz has been a diplomat of NSK State and from 2008-2018 he was Ambassador of the Kingdoms of Elgaland-Vargaland for Zurich. Notz has organized numerous exhibitions, events and actions with international artists, activists and thinkers.

IRIS ORDEAN (FR / RO / UK) is a cultural anthropologist, writer and independent curator. Her research interests include gender and sexual politics, shared creative authorship, embodied subjectivity, affect and various elements of Deleuzoguattarian philosophy, most of which are discussed in her doctoral project sponsored by the Leverhulme Trust and taking place at Durham University. In research, as in curation, Iris's approach is informed by diversity, interdisciplinarity and cross-culturality. Iris has also received artistic, curatorial and theoretical training from institutions such as the Node Center for Curatorial Studies (DE), MoMA (New York), University of Gothenburg (SE), Università di Roma La Sapienza (IT), MPhilms (SK). Iris is a member of AICA Romania.

ILEANA PINTILIE is an art critic and curator, professor at the Arts Faculty, West University in Timisoara, Romania. Her books include *Actionism in Romania During the Communist Era*, 2002, and the volume *Mitteleuropäische Paradigmen in Südosteuropa. Ein Beitrag zur Kultur der Deutschen im Banat* (with Roxana Nubert), 2006. She has also published *Ștefan Bertalan. Crossroads, 2010*, and *Ștefan Bertalan. Überlagerungen / Suprapuneri / Overlappings. Experimental Photography between 1970-1980, Brumar*, Timișoara, 2015, and a number of articles and essays on contemporary art in Romania and abroad in international catalogues and volumes as *Performance Art in the Second Public Sphere. Event-based Art in Late Socialist Europe*, Routledge, 2018.

GABRIELA ROBECI is a PhD student based in Timișoara, who is researching contemporary art in Eastern Europe at the Faculty of Arts and Design. She published articles on visual art, such as: cultural appropriation, site-specific installations, marks of gender, the global value of the Subaltern, or mediating exhibitions through technology. She is activating in the cultural field by mediating exhibitions in museums or during art festivals, such as Art Encounters.

FLAVIU ROGOJAN (b. 1990) is an artist and curator from Cluj, Romania. Using references from technology, video games and internet culture, he deals with different aspects of the layered worlds we live in, both online and offline. Mixing obscure factoids and nerdy stories while drawing inspiration from conceptual art strategies, his projects weave together different fictions and narratives. He is a founding member and part of the Aici Acolo curatorial collective, a pop-up gallery project in Romania transforming unused or abandoned spaces into temporary art spaces for young artists.

DRAGOȘ OLEA is working and daydreaming between Bruxelles, București and utopian universe Suprainfinit as member of transdisciplinary art collective Apparatus 22 (i. in 2011 together w. Erika Olea, Maria Farcaș and Ioana Nemes (79-11)) and of curatorial duo KILOBASE BUCHAREST (i. in 2010 w. Ioana Nemeș, starting with 2016 conceptualized w. Sandra Demetrescu)
Apparatus 22 is a collective of daydreamers, citizens of many realms, researchers, poetic activists and (failed) futurologists interested in exploring the intricate relationships between economy, politics, gender studies, social movements, religion and fashion in order to understand contemporary society. The work of Apparatus 22 was presented at La Biennale di Venezia 2013, Museion Bolzano, KUNSTHALLE WIEN, Ujazdowski Castle Varsovia, Kunsthal Gent, MUMOK, Vienna, Swimingpool Project, Sofia, Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, Closer Art Centre Kyiv, MNAC Bucharest etc.
KILOBASE BUCHAREST is exploring three main topics: economics, queer and Bucharest taking inspiration from the local context aplenty. KILOBASE BUCHAREST curated or produced projects at KULTURKONTAKT Vienna, Oberwelt, Stuttgart, Eastside Projects, Birmingham, SUPERSIMETRICA Madrid etc.

MARIA OROSAN-TELEA studied art history and theory at the Babeș-Bolyai University in Cluj-Napoca; she continued her doctoral studies at the Faculty of Arts and Design in Timișoara.
She has published various studies and articles in specialized journals, collective volumes and exhibition catalogs. She is the author of the books *Pseudosignification and hypersignification in Romanian art after 1990* and *Art Guide. Introduction to Romanian contemporary art*.
As a curator, she has carried out a series of projects in collaboration with the Avantpost group, and in 2018 he founded the curatorial program DRAFT, in which she highlights artistic projects in the idea stage.
She currently works as an assistant lecturer at the Faculty of Arts and Design in Timișoara and as a research assistant in the project Gender Politics and the Art of European Socialist States, initiated by Adam Mickiewicz University from Poznań.

VEDA POPOVICI works as a political artist, engaged theorist and local activist based on anti-capitalist, anti-authoritarian and communitarian principles and practices. Her interests permeate these fields of action focusing on decolonial and feminist practices and the material possibilities of creating the commons. Her political work has developed in the context of various autonomous, anarchist and feminist initiatives such as the Bezna collective, the Gazette of Political Art, co-founding Claca center, the Macaz cooperative and autonomous collective and the Common Front for Housing Rights. After finishing her PhD on nationalism in Romanian art of the 1980s, she has taught classes on decolonial thought, nationalism and feminist theory at the National University of Arts in Bucharest and at the University of California Santa Cruz. She is based in Bucharest.

JOANNA WARSZA is the Program Director of CuratorLab at Konstfack University of Arts in Stockholm and an interdependent curator and editor interested in how art functions politically and socially outside the white cubes. She was the Artistic Director of Public Art Munich 2018, curator of the Georgian Pavilion at the 55th Venice Biennale and associate curator of the 7th Berlin Biennale, and edited several books. Originally from Warsaw, she lives in Berlin.

REVISTA ARTA #44–45
CURATORIATUL ASTĂZI / CURATING TODAY

Revistă de arte vizuale editată de Uniunea Artiștilor Plastici din România (UAP) fondată în 1954.
Magazine of visual arts edited by the Union of Visual Artists of Romania (UAP) founded in 1954.

Director / *Director*: Petru Lucaci, președinte UAP (petru_lucaci@yahoo.com)
Redactor-șef / *Editor-in-chief*: Magda Cârneci (magda.carneci@gmail.com)
Secretară de redacție / *Editor*: Gabriela Mateescu (gabriela_mateescu87@yahoo.ro)
Redactor online / *Online editor*: Marina Oprea (marina.oprea@revistaarta.ro)
Concept grafic & Design / *Graphic concept & design*: Gabriela Mateescu
Procesare imagini / *Image processing*: Marina Oprea
Corectură / *Proofreading*: Rareș Grozea
Serv. administrativ-financiar / *Administrative-financial Dept.*: Rodica Dogaru, Maria Ioan
Distribuție / *Distribution*: Gabriela Mateescu, Mariana Motilică

Colegiul Consultativ */ Advisory Board*
Judit Angel (Bratislava), Anca Arghir (Düsseldorf), Horea Avram (Cluj), Coriolan Babeți (New York), Ami Barak (Paris), Călin Dan (București), Liviana Dan (Sibiu), Ruxandra Demetrescu (București), Adrian Guță (București), Aurelia Mocanu (București), Cristian Nae (Iași), Ileana Pintilie (Timișoara), Maria Rus Bojan (Amsterdam).

Coordonatoarele Dosarului *Curatoriatul astăzi – instrumente, metode, perspective* sunt Ruxandra Demetrescu și Diana Marincu.
The coordinators of our ***Dossier Curating today – instruments, methods, perspectives*** *are Ruxandra Demetrescu and Diana Marincu.*

Colaboratori */ Contributors*
Mădălina Brașoveanu, Sebastian Cichocki, Liviana Dan, Övül Ö. Durmusoglu & Joanna Warsza, Patrick Flores, Daria Ghiu, Dumitru Gurjii, Anca Mihuleț, Paul O'Neill, Adrian Notz, Dragoș Olea, Iris Ordean, Maria Orosan-Telea, Ileana Pintilie, Gabriela Robeci, Flaviu Rogojan, Veda Popovici.

Traducători */ Translators*
Ruxandra Demetrescu, Daniel Clinci, Rareș Grozea, andra nikolayi, Iris Ordean, Gabriela Robeci, Yigru Zeltil.

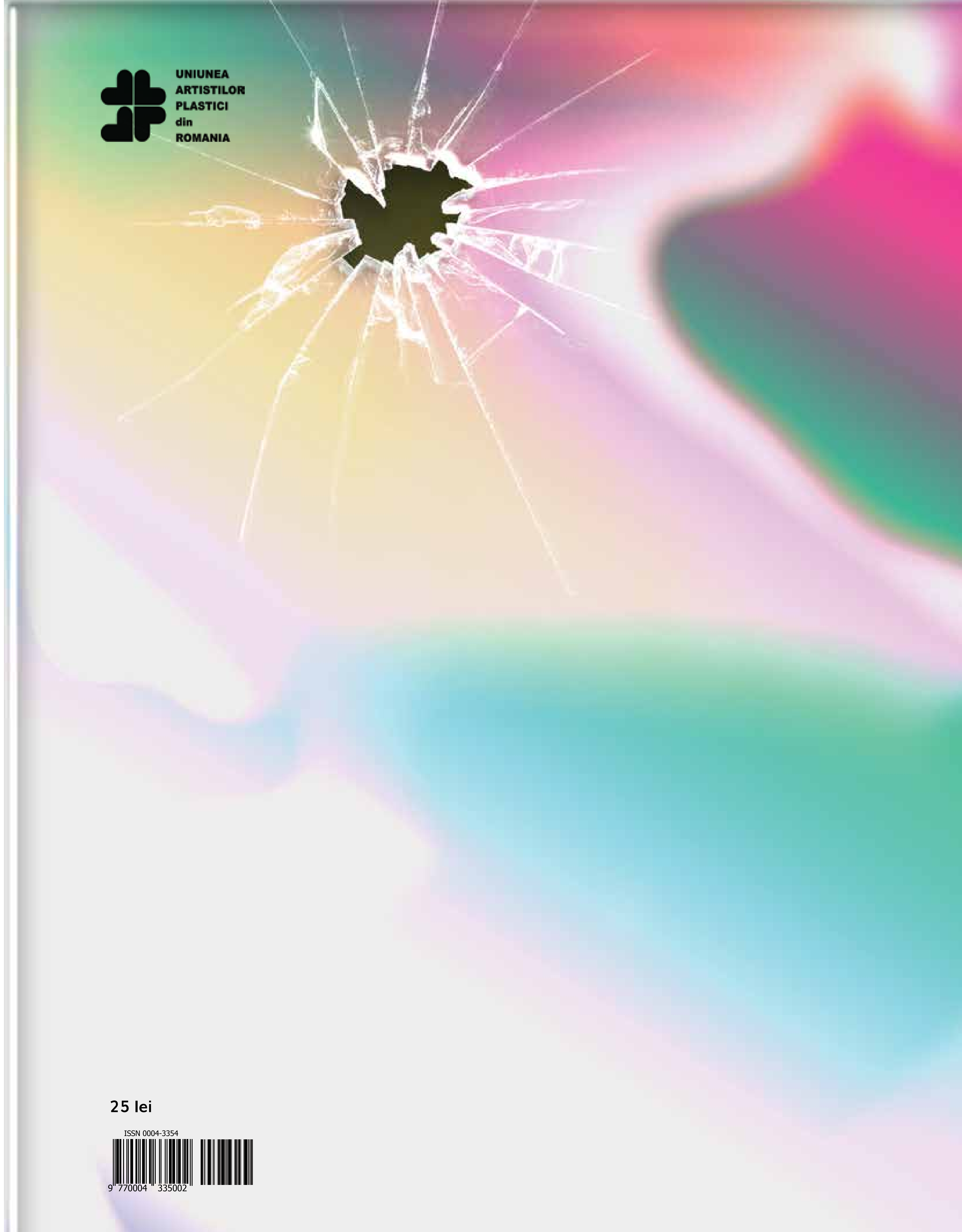
Opiniile exprimate în articole aparțin în exclusivitate autorilor
The opinions expressed in the articles belong exclusively to the authors.
Toate drepturile sunt rezervate / *All rights reserved*
© Uniunea Artiștilor Plastici din România

Corespondență: / *Mailing address:* Revista ARTA: Str. Biserica Amzei nr. 7–9, sector 1, București, cod poștal: 010391; redactie@revistaarta.ro.
www.revistaarta.ro

Distribuție */ Distribution*
Revista ARTA poate fi achiziționată din librăriile Cărturești, Humanitas, Dispozitiv Books București, Librarium - Cluj, Book Corner - Cluj, Librăria Universității - Cluj, Cartea de nisip - Timișoara, Cartepedia (online), Art Plus Design Iași, Librăria La Două Bufnițe Timișoara, Librăria Kyralina București; de la chioșcurile Relay și Inmedio; din galeriile partenere ca Galeria Quadro Cluj, ALB ALB București; de la redacție și de la filialele UAP din toată țara. Puteți comanda un număr direct de pe site-ul nostru, accesând link-ul cu revista dorită din secțiunea SHOP. Există opțiunea de a comanda orice revistă și în format PDF. Cititorii din afara Europei sunt rugați să ne contacteze pentru orice comandă.
Revista ARTAis available in bookshops around the country such as Cărturești, Humanitas, Dispozitiv Books Bucharest, Librăria La Două Bufnițe Timișoara, Librarium - Cluj, Book Corner - Cluj, Librăria Universității - Cluj, Cartea de nisip - Timișoara, Cartepedia (online), Art Plus Design Iași, Librăria Kyralina Bucharest; in Relay and Inmedio newsstands; in partner galleries such as Quadro Gallery Cluj, ALB ALB Bucharest; from our editorial office, as well as in UAP local headquarters. By clicking on the title of each magazine in the SHOP area, you can buy individual issues either as digital content or in print format. For orders outside the EU please email us.

Revista ARTA a fost, între 1954 și 1993, cea mai importantă publicație despre artă contemporană în România. Și-a întrerupt apariția între 1993 și 2010 (cu o scurtă revenire între 2000 și 2001). În 2010 s-a lansat în formula actuală, iar în 2014 a fost fondată și ediția online.
Scopul revistei este de a cartografia scena de artă contemporană românească, de a o documenta și de a propune o evaluare critică a manifestărilor ei.
Revista în print reunește eseuri, cronici, interviuri și dosare tematice. Apare de 3 ori pe an și propune discuții critice despre fenomene artistice și culturale din România, evaluate în context internațional.
Site-ul este dedicat scenei de artă românești și propune texte despre expozițiile, evenimentele și proiectele artiștilor și curatorilor români, în țară și în străinătate.
Revista ARTA was, between 1954-1993, the most important contemporary art magazine in Romania. It went out of circulation between 1993-2010, with a short comeback in 2000-2001. In 2010 it launched in its current format. The online edition was founded in 2014.
The purpose of the magazine is to map the Romanian contemporary art scene, to document it and offer a critical evaluation of its manifestations.
The print version brings together essays, reviews, interviews and special issues. It is published as a double issue three times a year and proposes critical discussions about artistic and cultural phenomena in Romania, analyzed against the backdrop of the international context.
The website is dedicated to the Romanian art scene and proposes texts about the exhibitions, events and projects of Romanian artists and curators, taking place in the local as well as the international context.

ISSN: 0004-3354
Revistă finanțată de Guvernul României prin Ministerul Culturii.
Magazine funded by the Government of Romania through the Ministry of Culture.

Copertă 1: */ Cover 1:* Adrian Notz, Possibility Horizon © Adrian Notz, 2020.

Copertă 4: Dragoș Olea și Valentin Garcia, colaj digital din insertul "Câteva comparații ce hărăzesc *curatoriatului neîndemânatic* un viitor ca sport de nișă".
Cover 4: Dragoș Olea and Valentin Garcia, digital collage from the insert "A few comparisons that predict the establishment of clumsy curating *as a niche sport", 2020*